الذات الإبداعية

في شعر

الدكتور عبد الولي الشميري

د. إدريس بن مليح

دار البشير للثقافة والعلوم

اسم الكتاب : الذات الإبداعية في شعر الدكتور عبد الولي الشميري

الموضوع : الشعر العربي - تاريخ ونقد.

المؤلف : د.إدريس بن مليح

الطبعة الثانية : (1428 هـ / 2007 م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : (2007/17207 م)

تدمك : 3 322 278 977

التصنيف : 811 / 009

عدد الصفحات : 148 قياس الصفحات : 24x17

النشر والتوزيع : دار البشير للثقافة والعلوم . طنطا

تليفاكس 22703648 / 02 3316316 /040

darelbasheer@hotmail.com

dar_elbasheer@yahoo.com

1428 هـ

2007 م

مؤسسة الإبداع للثقافة والآداب والفنون - صنعاء

سنة التأسيس: 1995م

المؤسس : د/ عبد الولي الشميري

ص. ب: صنعاء (15127)

تليفون : (9671371391+) - فاكس : (9671371392+)

مكتب القاهرة

تليفون : (33024830) - فاكس : (33040783)
محمول: (0122103912)

موقع مؤسسة الإبداع على شبكة الإنترنت

WWW.Shemiry.com

البريد الإلكتروني

(Shemiry@Shemiry.com)

المقدمة

إن التواصل عبر لغة الشعر تواصل يحيل على المتخيِّل أكثر مما يحيل على الواقع بمعناه المتداول واليومي، ويترتب على ذلك أن موضوع الشعر ليس هو الموضوع نفسه في التواصل اليومي؛ أي أن المرأة في الشعر ليست هي المرأة في الواقع، وكذلك الصحراء والبحر والزهرة وغير هذه الأمور مما يتصوره الشعراء ويتفاعلون به في مستوى التخيل، ثم يعبِّرون عنه بلغة استعارية لا بدَّ للقارئ من أن يلتمسها عن طريق التأويل حتى يقارب الحقيقة الإبداعية التي يقصد إليها الفنان من خلال ذاته الإبداعية - لا ذاته الواقعية - الكفيلة بإنتاج لغة التواصل اليومي ذات العبارة المبتذلة والمحتوى العادي والمتداول.

إن الفنان يتفاعل بالكون من حوله.

إن طاقة التخيل لدى الشعراء الكبارْ هي التي تجعل من الوطن زهرة، والمرأة موجة أو سحابة بيضاء، ومن الحب نارًا.

وتجربة كتابنا (الذات الإبداعية في شعر الدكتور/ عبد الولي الشميري) تطوِّف بنا عبر تجاربه الشعرية وإبداعاته من الذات الإبداعية والواقعية والذات والعشق وبنية الفضاء والزمن الشعري والذات الإبداعية المصدومة.

ونتركك تتأمل التجربة الصادقة والمعبِّرة.

المؤلف

الذات الإبداعية والذات الواقعية

تختلف الذات الإبداعية عن الذات الواقعية بشكل جذري. وذلك وفق السمات التالية :

أ. الذات الإبداعية ذات تخيّلية. وهي ناشئة من أنّ المبدع حين يتواصل تواصلا فنّيا، يعمد إلى أن يجرّد من ذاته ذاتا ثانية، يخاطبها في وحدته، فينبثق بينه وبين الذات الثانية التي يتخيّلها سياق معيّن، يتفاعل عبره ليقيم موضوعا إبداعيا يتميّز بعلاقات غير آلية بينه وبين الواقع المعيش.

ب. الـذات الـواقـعـيـة ذات يـومـيـة، تـؤدّي فـاتـورة الماء والكهرباء، وتتواصل عبر لغة مرجعية ؛ ولذلك فإنّها تعيش ضمن سياقات مادية ومحسوسة، محكومة بزمن فيزيائي، وفضاء محدّد.

ج. إنّ لغة التواصل التي تعمد إليها الذات الإبداعية لغة تخيّلية بالدرجة الأولى. تتحدّد أبعادها في المعاني المصاحبة أكثر ممّا تتحدّد في المرجعية التجريبية. ولذلك فإنّ شبكة التخيّل هي التي تتحكّم في لغة التواصل الفنّي.

ومن هنا تمتلئ هذه اللغة بمحتويات استعارية وكنائية تحيل على عوالم التخييل والرمز أكثر ممّا تحيل على الواقع اليوميّ والمتداول.

د. وعلى خلاف ذلك نجد أنّ لغة التواصل اليومي لغة مرجعية بالدرجة الأولى.

هـ. فينتج عن هذه الملحوظات المختلفة، أنّ العالم الرمزيّ والتخيّلي للإبداع الفنّي يتميّز بأنظمة دلالية مخالفة للأنظمة الدلالية التي تحيل عليها لغة الكلام. فالنور والظلمة في الفنّ مثلا، يكونان هما الإيمان والكفر، أو الأمل واليأس، أو الحبّ

والكراهية ... في حين أنّهما واضحان كلّ الوضوح في الكلام الواقعي. وكذلك المرأة، قد تكون هي الوطن أو الأرض أو الهوية ... ومعناه أنّ الدّلالة في الفنّ تختلف اختلافا جذريا عن الدلالة في اللغة. وعن هذه الدلالة في الواقع وفي الفنّ نشأت نظرية التواصل التفاعلي المعاصرة، لتدرس أنواع التمايز بين التواصل عبر اللغة اليومية، والتواصل عبر لغة التخيّل.

إنّ الفروق الجوهرية التي من الممكن أن نلاحظها بين التواصل التفاعلي عبر اللغة اليومية، والتواصل التفاعلي عبر النصّ الفنّي، تكمن في أنّ العناصر التي تستند إليها عملية التأثير والتأثر بين الباثّ والمتلقّي عناصر مختلفة بشكل جذري في هذين النوعين من التواصل.

ونستطيع نحن ـ بحسب ما يقتضيه موضوع اهتمامنا ـ أن نرصد وجوه هذا الاختلاف من خلال مقارنة مبدئية بين العناصر المكوّنة للرسالة اللغوية العادية والمشاركة فيها، والعناصر المحدّدة للتواصل عبر الرسالة الشعرية.

إنّ للمصدر في الرسالة اللغوية العادية وجودا واقعيا وسياقيا مرتبطا بزمن وفضاء فعليين. وهو مصدر يحوي صورا إدراكية

مطابقة لواقع يريد أن ينقله إلى متلقّ ذي وجود فعلي، وذلك بأقصى ما يمكن من شرط المطابقة، أي أنّه أمين ـ كما يفترض ـ في تعامله مع الواقع، وفي عملية نقله إلى المقصد. ولذلك فإن التفاعل بينه وبين المتلقّي تفاعل آني مرتبط بمقام ذي حدود مادّية مؤثّرة في الرسالة بشكل مباشر وصريح.

أمّا مصدر الرسالة الشعرية فهو باثّ لا يتواصل مع متلقّ حاضر معه، ينقل إليه صورا إدراكية مرتبطة بواقع مشترك بينهما؛ وإنّما هو شخص يتواصل مع ذات يجرّدها من نفسه، على أساس أنّها ذات جماعية يتصوّرها ويمنحها وجودا تخيّليا خارج إنتاجه. ولذلك فإنّ التفاعل بين المصدر وبين هذه الذات المجرّدة تفاعل ضمني يكمن في النص على أساس أنّه تواصل من قبيل أنا ⇄ أنا. وينتج عن هذا الاختلاف الأساسي بين مصدر الرسالة اللغوية العادية ومصدر الرسالة الشعرية أنّ التفاعل فيهما مختلف أيضا؛ فهو تفاعل آني ينتهي بمجرّد تحقّق عملية التواصل عبر اللغة اليومية، وتفاعل مستمرّ وممتدّ عبر الزمن في الرسالة الفنية، لأنّه في حالة كمون لا يمكن أن تنبثق مظاهرها إلاّ بأن تصبح الأنا المتلقّية التي يجرّدها المصدر من ذاته أنا (واقعية) معبّرة عن وجودها

الفعلي من خلال عملية التلقّي.

إنّ الرسالة في التواصل العادي تتميّز بتفاعل يسعى إلي جعل محتواها متجانسا مع الصور الإدراكية التي يتوفّر عليها المصدر، كما أنّها بحكم هذا التفاعل أيضا تخضع لتوجيه معيّن من طرف المقصد الذي يسعى إلى استيعاب هذه الصور وفهمها بحسب رغبة الباثّ. ولذلك فإنّها تتضمن حشوا آخر غير حشوها الأصلي، حشوا يسعى إلى إبعاد الضجيج عن طريق الأفعال الإرجاعية التي يقوم بها المتلقّي كي يتحوّل عدم الإخبار إلى إخبار، ثمّ إلى إخبار تامّ ؛ أي انعدام التواصل إلى تواصل، ثمّ إلى فهم مستوعب لإشارات الرسالة ودلالتها حتّى يمارس مفهوم الفعالية وظيفته وفق ما يرغب فيه المصدر. هذا إلى جانب أنّها رسالة خاضعة لتفاعل مرتبط بزمن وفضاء واقعيين، ولذلك فإنّها تنمحي بمجرّد تحقّق عملية التواصل، أي بمجرّد غياب السياق الفعلي الذي تمّت ضمنه.

في حين أنّ الرسالة في التواصل الشعري تتضمن تفاعلا كامنا داخلها، وذلك لأنّها رسالة مؤوّلة لواقع معيّن وليست ممثّلة له. ومعناه أنّها تحتاج من المقصد إلى تأويل آخر يوازي تأويل

المصدر. ويترتّب عن ذلك أنّ عناصر الضجيج التي قد تلحقها لا تبعد عن طريق أفعال إرجاعية من طرف المُتلقّي[1] ؛ وإنّما تصبح جزءا أساسيا من صميمها، فتؤوّل هي أيضا عن طريق الجهد الذي يقوم به المقصد بهدف تحقيق عملية التفاعل التي تثيرها لديه مجمل شروط التواصل الفنّي، بما في ذلك شرط كمون التفاعل داخل الرسالة وليس خارجها كما هو الأمر في السياق الفعلي للتواصل العادي. إنّ في عملية توثيق النصوص وتصحيحها أبرز مظهر تفاعلي يسعى إلى استيعاب التشويش عن طريق التأويل ؛ كما أنّ تدارك بعض الجزئيات التي قد يفتقر إليها أثر منحوت أو لوحة زيتية، ليس في الأصل سوى تفاعل يسعى إلى استيعاب الضجيج بطرق تأويلية متعدّدة ؛ من بينها مثلا : السعي إلى الترميم، حتّى يمارس الأثر فعاليته وفق ما كان يرغب فيه المصدر ؛ أو اعتبار الضجيج جزءا من الرسالة يفهمه المتلقّي بحسب تفاعل تأويلي ليس من الحشو في شيء، بل هو تأويل يضيف إلى الرسالة أبعادا دلالية جديدة تعكس تفاعلا مفصولا عن السياق المبدئي للرسالة.

إنّنا قد نجد أحيانا بعض الآثار الفنية التي تخضع لعملية تفاعل من نوع مخالف لهذا الذي نذكره ؛ ونعني بذلك أنّ جزءا

أو أجزاء من الرسالة قد تعتبر من لدن المتلقّي تشويشا يسعى إلى حذفه وإبعاده. وهو ما يجعل التفاعل خاضعا لأفعال إرجاعية يتحكّم فيها اهتمام المتلقّي وجهاز تلقّيه. ولنا في المقطّعات الشعرية وفي المختارات المهتمّة بجزء من النصّ دون غيره من الأجزاء، وكذا في الاقتباس الفنّي والترجمة المنقّحة لبعض الآثار الفنية أفضل الأمثلة على ذلك.

إنّ مصدر الرسالة الفنية ينمحي أو يكاد بمجرّد إنجاز عملية التواصل الأولية، ولكن الرسالة تحيا وتمارس وجودها الذاتي وفعاليتها في استقلال شبه تامّ عن مصدرها. في حين أنّ العكس هو الذي يحدث في الرسائل غير الفنية، إذ نلاحظ أنّها تتوارى وتنقضي بمجرّد تحقيق هدفها الآني والمحدّد باللحظة الحاضرة، في مقابل أنّ مصدرها يظلّ هو هو في كلّ رسالة ينجزها. إنّ التفاعل اللغوي تفاعل آني ولحظي ؛ أمّا التفاعل الفنّي فتفاعل تاريخي ممتدّ عبر أزمنة متعدّدة.

إنّ وحدات الإخبار في التواصل اليومي أصوات لغوية تكوّن المستوى التقني للإشارة. وهو مستوى منفصل عن أيّ فعالية تهدف إلى التأثير في المتلقّي ؛ وذلك لأنّ وظيفتها الأساسية

وظيفة تمييزية تمتصّها البنية الصرفية والاشتقاقية التي هي أصل الوحدات المعجمية، فلا تمتدّ بحكم هذا الامتصاص إلى التدخّل في عملية التفاعل بين المتكلّم والمستمع ؛ وإنّما الذي يكفل لهذا التفاعل وجوده وقيامه بين طرفي الحديث اللغوي، هو ما يسفر عنه تركيب الوحدات المعجمية من أنظمة دلالية يتلقّاها المستمع فيتدخّل فيها عن طريق أفعال إرجاعية مرتبطة بالعالم الدّلالي الذي يجمعه بالمتكلّم. ولذلك فإنّ التطريب اللغوي - L'intonation الذي يعتمد على الضغط واللين داخل بعض المقاطع الصوتية دون غيرها، تطريب يمارس من خلال التركيب كما هو واضح من التقديم والتأخير والاستفهام والتعجّب... الخ.

أمّا وحدات الإخبار الشعري فعناصر تسعى إلى تنظيم التركيب وضبطه وفق معايير وزنية وإيقاعية قد تكون أحيانا أكثر تأثيرا في المتلقّي من الدلالة التي يسفر عنها التركيب الشعري. إنّها وحدات تتحكّم بشكل كبير في التفاعل القائم بين المصدر والمقصد. بل قد تكوّن العنصر الأساسي الذي ينبثق عنه هذا التفاعل ؛ وذلك بحسب اتجاهين اثنين لا نكاد نفصل بينهما إلاّ في المستوى المفاهيمي والتجريدي الذي نصطنعه لرصد تأثير

المنتج في المتلقّي. أوّلهما يتّضح من خلال كون وحدات الإخبار الشعري وحدات متحكّمة في الأنظمة الدلالية التي تنبني وفق نظام مستوى هذه الوحدات. والثاني تأثير وزني وإيقاعي يتّضح من خلال الوقع الذي تمارسه في المتلقّي أصوات اللغة وقد تحكّم فيها نظام وحدات الإخبار. وهو تأثير يتمّ في مستوى حساسية القارئ، وامتزاج صوره الإدراكية بانفعاله الجمالي حين يتلقّى القصيدة الشعرية. ولذلك فإنّ أفعاله الإرجاعية مرتبطة بشكل كبير بهذا المستوى قبل أن ترتبط بالمستوى الدلالي للخطاب الشعري. ومعناه أنّ المبدع يسعى إلى تركيز فعالية رسالته في هذا المستوى، فيوليه عنايته الخاصة، سواء وعى ذلك أو لم يعه.

إنّ عناصر الفعالية الكامنة في النصّ عناصر وزنية وإيقاعية بالدرجة الأولى. يدلّ على ذلك أنّ أبرز فعل إرجاعي لمتلقّي الإخبار الشعري، يتحدّد في كونه متلقّيا يميّز بين الشعر وسائر أنواع الخطاب أو التواصل اعتمادا على هذا المستوى، لأنّه «أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية...»[2] ويدلّ عليه أيضا أنّ من الأفعال الإرجاعية المرتبطة بالقصيدة الشعرية ما قد ينبثق لدى مقصد يجهل اللغة التي أنجزت بها هذه القصيدة

جهلا تامّا ؛ ونعني بذلك المتلقّي الذي يحيا تفاعلا في مستوى الإحساس المستند إلى عناصر الوزن والإيقاع دون غيرها من المستويات الكامنة في النصّ ؛ أي المتلقّي المستجيب لفعالية المستوى التقني باعتباره صورا صوتية منظّمة تؤثّر في انفعاله الجمالي دونما أيّ امتداد لصوره الإدراكية وعالمه الدلالي. ثمّ من هذه الأفعال الإرجاعية ما كان يكون بين الشاعر والشاعر، أو بين الشاعر وجماعة الشعراء حين يجيز أحدهم الآخر، فيستجيب لذلك ارتجالا وبديهة ! وهو ردّ فعل أساسه مقوّمات الوزن، وخاصّة منها مقوّم القافية والرّوي[3]. ومنها أيضا شعر النقائض والمعارضات الذي لابدّ من اعتباره فعلا إرجاعيا وتواصليا يسعى إلى بناء خطاب مواز للخطاب الأصلي استجابة لفعالية المستوى التقني الكامن في الرسالة الشعرية.

لقد أشرنا سابقا إلى أنّ الرسالة الشعرية تواصل يتمّ عبر قناة مصطنعة وفق نموذج : أنا ⇄ أنا

وينتج عن ذلك أنّها قناة تتضمن تفاعلا مبدئيا من صميم الإبداع الشعري، نستطيع أن نقف من خلاله على أنّ المتلقّي لابدّ من أن يحضر بشكل أو بآخر ضمن التواصل الأوّلي الذي يقيمه

المصدر بين ذات مبدعة أو منتجة، وذات متلقّية يتصوّرها ويستحضرها عبر إنتاجه. وإلى جانب ذلك فإنّ القناة في التواصل الشعري ليست كما هو الأمر في اللغة اليومية فضاء منفصلا عن صميم الخطاب المنجز ؛ وإنّما هي قناة مصطنعة اعتمادا على وحدات الإخبار التي تتأسس الرسالة الشعرية بحسب قوانينها التركيبية الخاصّة ؛ قناة من صميم المستوى التقني المتحكّم بشكل قبلي في غيره من المستويات. ولذلك فإنّها غير مرتبطة بزمن التواصل الفعلي ؛ بل تسيطر على الزمن الفيزيائي، وتعمل على توقّفه ضمن لحظة الإبداع، ثمّ على امتداد هذه اللحظة إلى أزمنة أخرى تليها، هي أزمنة المتلقّي المتنوّع والمتعدّد عبر تاريخ النصّ وسيرورة تلقّيه. ومعناه أنّها قناة تضمن شرط التفاعل بشكل مخالف عمّا هو عليه الأمر في اللغة اليومية مخالفة جذرية. إذ أنّه تفاعل يتمّ وفق تصوّر تخيّلي لقارئ أو مستمع مفترض يحضر في النصّ باعتباره ذا أفعال إرجاعية متأثّرة وناقدة ومقوّمة. ومن هنا تنبع العناية التي يوليها المبدع لإنتاجه قبل إخراجه إلى جمهوره الذي يتفاعل معه على أساس أنّ الأنا الثانية التي يجرّدها من ذاته فيتواصل معها أنا جماعية تمثّل هذا الجمهور وتعكسه في الرسالة

بشكل ضمني أو صريح.

ثمّ إنّه تفاعل ممتدّ عبر الزمن ؛ وذلك بحكم التحكم الذي تمارسه القناة في هذا الزمن حسب بعده الفيزيائي، فتحوّله إلى زمن دائم ومطلق. ويترتّب عن ذلك أنّ الرسالة الشعرية تتّخذ صبغة تاريخية ممتدّة تضمن انبثاق ردود فعل متعدّدة ومتنوّعة.

إنّ القناة في التواصل الشعري أداة تضمن شرط التفاعل الكامن في النص ؛ ذلك أنّ القارئ يصطنع من خلالها وجودا متخيّلا للمبدع على أساس أنّه شخص متواصل معه، فيتلقّى خطابه باعتباره خطابا موجّها نحوه بشكل مباشر ؛ أي أنّه قارئ يعمل باستمرار على قلب نموذج التواصل : أنا ⇄ أنا، إلى نموذج من نوع : هو ⇄ أنا، فينفصل بحكم هذا القلب إلى ذاتين اثنتين، أولاهما الذات الممارسة لوجودها اليومي، والمتصرّفة وفق شروط الحياة العادية ثمّ المتواصلة مع غيرها من الذوات عبر اللغة الطبيعية التي لابدّ من أن تمرّ رسائلها من خلال قناة من نوع أنا ⇄ أنت. والثانية ذات يعنيها التواصل الإبداعي وكأنّه قد وجّه إليها أوّل مرّة، فتقبل من خلاله دور المقصد، وتسجّل بحكم قبولها لهذا الدور ردود أفعالها المختلفة بإزاء المصدر ورسالته وإشارته ؛ ومن

هنا تمارس وجودا فنّيا وجماليا مخالفا لحياتها اليومية، فتستجيب لعناصر التأثير الكامنة في النص.

إنّ المقصد في التواصل اليومي يتميّز بوجود فعلي وأحادي البعد. ولذلك فإنّ ردّ فعله بإزاء الرسالة ردّ فعل مباشر، ينتهي بانتهاء زمن التواصل، ويتميّز بكونه قارّا وغير متنوّع، نستطيع وصفه والسيطرة على أبعاده بمجرّد تحقّقه الأوّلي. أمّا عناصر إثارة المقصد فهي عناصر لا توجد في الرسالة بقدر ما توجد في مدى مطابقة هذه الرسالة لواقع معيّن يمتلكه المقصد بنحو ما يمتلكه المصدر. ومعناه أنّ الأفعال الإرجاعية لدى المتلقّي مشدودة إلى هذا الواقع، وإلى مدى مطابقة إشارة الباثّ لمعالم المحيط المادّي الذي تسعى الرسالة إلى نقله أو تمثيله.

في حين أنّ مقصد التواصل الفنّي متعدّد بطبيعته. فهو ذو وجود مادّي ومحدّد من جهة ؛ أي أنّه مستمع أو قارئ من صميم المرحلة الزمنية التي تتمّ فيها عملية التواصل. ثمّ إنّه إلى جانب ذلك متميّز بوجود تاريخي ممتدّ ومستمرّ، يتوقّف على مدى تحكّم الرسالة في عنصر الزمن بمعناه المجرّد، أي أنّه متلقّ يتنوّع بتنوّع المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها.

فيترتّب عن هذا الوجود المتعدّد أنّ ردود أفعال المقصد ردود مختلفة ومتمايزة، من الممكن أن تتمحور حول تلقّ تأثّري مباشر، أو أن تمتدّ إلى بلورة تلقّ جمالي يجاوز اللحظة المرتبطة بزمن التواصل المبدئي ويكشف خلال سيرورته التاريخية عن أنواع من التأثّر والتقويم والنقد.

إنّ الأفعال الإرجاعية لدى مُتلقّي الرسالة الشعرية تسفر بحكم تعدّد مقصد هذه الرسالة عن أنواع من القراءة التي لابدّ من أن تكون متنامية وممتدّة بامتداد زمن التواصل الشعري وقدرته على أن يستوعب زوايا نظر مختلفة. ومعنى ذلك أنّ مقصد الرسالة الشعرية لابدّ له من أن يستحضر خلال تلقّيه الفني قرّاء آخرين تلقّوا الرسالة قبله، ويتلقونها معه خلال المرحلة الزمنية التي ينتمي إليها ؛ بل إنّه قد يدخل في اعتباره بأنّ هناك من القرّاء من سيتلقّى هذه الرسالة بعده. ولذلك فإنّ تفاعله مع النصّ ذو أبعاد متعدّدة لابدّ من أن تكشف عن أجهزة قراءة متنوعة، تغتني وتتنامى باغتناء عملية اكتشاف عناصر التفاعل الكامنة في هذا النصّ وتناميها.

يقول يوسّ - H. R. Jauss :

«إنّ العلاقة بين الأثر [الفني] وقارئه علاقة تتميّز بمظهر مضاعف : جانب منه جمالي [صميم]، وجانب تاريخي [ومتسلسل]. وذلك لأنّ تلقّي الأثر من طرف قرّائه الأوائل، يتضمّن من جهة حكم قيمة جمالي، يستند مرجعيا إلى آثار مقروءة في السابق. ثمّ إنّ هذا التلقّي المبدئي يستطيع من جهة أخرى أن يتطوّر ويغتني من جيل إلى جيل، ليكوّن عبر التاريخ سلسلة من التلقّيات هي التي تحدّد الأهمية التاريخية للأثر وتبيّن مكانته ضمن التراتب الجمالي [أو الفنّي]»(4).

فلعلّنا نستخلص ممّا ذكرناه عن عناصر التواصل الفنّي ومخالفتها لعناصر التواصل عبر اللغة اليومية أنّ العلاقة بين المصدر والرسالة والمقصد في الفنّ علاقة تسفر عن نوعين من التفاعل : أوّلهما جماليّ مباشر، يبديه كلّ قارئ بإزاء الأثر الذي يتعرّف عليه خلال قراءته ؛ وهو ما يمكن أن نعتبره تفاعلا يتمّ من خلال الوقع الأوّلي الذي يحدثه فينا هذا الأثر. والثاني تفاعل جمالي واع ومتأمّل، يستوعب الوقع المبدئي بإزاء الرسالة الفنّية، ثمّ يحاول تبريره في ضوء المفاهيم النقدية الشائعة والمتوارثة، وفي

ضوء ما قد يكشف عنه كلّ تأمّل جديد يسعى إلى تأويل ما ظلّ غامضا أو مهملا من طرف القراء السابقين.

ولكنّ هذين النوعين من التفاعل لا يكفيان في تحديد العلاقة بين الباثّ والمتلقّي، إذ لابدّ من أن ندخل في اعتبارنا أنّها علاقة تتبلور من خلال الأوضاع التي يتخذها كلّ منهما بإزاء الآخر في عملية إنتاج الرسالة وتلقّيها.

إنّ نظام التواصل الفنّي نظام تتفاعل عناصره ضمن قناة أوّلية تتكوّن من مصدر ومقصد منفصلين خلال عملية البثّ والتلقّي ؛ وذلك لأنّ هذا التواصل لا يتمّ وفق أساس تداولي واقعي ومحدّد، وإنّما يعمل على خلق أوضاع تخيّلية للباث والمتلقّي، وللسياق الذي يجمع بينهما ؛ وهي أوضاع تكافئ البعد التداولي للتواصل العادي، وتعوّضه بأدوار متخيّلة يقبلها المصدر بنحو ما يقبلها المقصد على حدّ سواء. وهو ما يؤدي إلى القول بأنّ استحضار القارئ أمر ضروري بالنسبة لإنتاج النصّ ؛ كما أنّ استحضار المنتج أمر لابدّ منه في مستوى تلقّي هذا النصّ. وهما استحضاران متخيّلان عبر قناة : أنا ⇄ أنا حين لحظة البثّ، وعبر قناة هو ⇄ أنا حين لحظة التلقّي. أي أنّ المبدع يعمل على

تخيّل قارئ معيّن يخاطبه من خلال إبداعه، بنحو ما أنّ هذا القارئ يعمل على تخيّل باثّ يوجّه إليه رسالته، فيسعى من جهته إلى أن يحدّد معالمه وسماته.

يقول سيچفريد شميدت - Siegfried J. Schmidt :

«إنّ منتج موضوعات التواصل الجمالي يعمل على تخيّل دوره بأن ينقسم بشكل واع إلى شخصية واقعية، ودور تتقمّصه هذه الشخصية. ولذلك فإنّ موضوعات التواصل التي ينتجها [وفق هذا الدور]، موضوعات لا يمكن أن تكون لها علاقة مباشرة بشخصيته الواقعية. ولابدّ لهذا التخيّل الذي يقوم به المنتج من أن يتعرّف عليه المتلقّي حتّى يتمّ التواصل [بينهما]. وهو ما يقتضي حاجة المنتج إلى توجيهات صريحة تكمن في النصّ الذي أنتجه، أو في المقام التواصلي الذي يجمعه بالمتلقّي.

ويكمن الدّور الذي يتخيّله المتلقّي، في أن ينقسم [حين عملية تلقّيه] إلى «أنا» واقعية، و«أنا» متخيّلة. ويظهر ذلك حين يستجيب لقصد المنتج أو حين يتخيل من تلقاء نفسه وفي استقلال تامّ عن هذا القصد، دورَه [على أساس أنّه يتواصل تواصلا فنّيا]»[5].

إنّ هذا التذويب الذي يسعى إليه المصدر والمقصد بهدف صهر «أناهما» الواقعية ضمن «أنا» تفاعلية نابعة من الدور المتخيّل لكلّ منهما حين عملية البثّ والتلقّي، يستطيع أن يخلق السياق الخاصّ بعملية التواصل الفنّي، والذي هو سياق نستبدل به البعد الواقعيّ والتداولي للمقام بمعناه الماديّ المحسوس. إنّ السياق الفنّي يخضع لقاعدة الأوضاع التخيّلية نفسها التي يخضع لها الباث والمتلقّي. أي أنّه هو أيضا يعمل على إكساب التفاعل التواصلي بعدا تخيّليا يضمن انبثاق المقام واستمراره إلى حين فهم الرسالة في مستواها التقني والدلالي، ثمّ إعطائها كلّ الفرص الممكنة لممارسة فعاليتها. ومعناه أنّ منتج النصّ يستمدّ من التواصل عبر قناة : أنا ⇄ أنا شروط سياق متخيّل يجمعه بالمتلقّي، ويفصله عن الإطار المرجعي الذي ترتبط به أناه الواقعية، والممارسة للتواصل اليومي الذي يتبلور بحسب معطيات الحياة العادية والوجود الطبيعي للإنسان.

ونتيجة لذلك ينتظر المتلقّي من الباثّ أن يكون قد تخيّل وضعه ودوره ضمن عملية التفاعل التي يسعى إلى إقامتها عبر تواصله معه. ثمّ ينتظر منه أيضا أن يكون قد تخيّل بأنّ سياق هذا

التفاعل ليس سياقا واقعيا يخضع للإطار المرجعي الذي يتحكّم في التواصل اليومي. ولذلك فإنّ المتلقّي يتعامل مع السياق الفنّي المتخيل من طرف الباثّ تعاملا مرنا ؛ فيحاول استحضار مكوّناته من خلال النصّ، ومن خلال بعض المعلومات التي يستمدّها من قرّاء آخرين سبقوه إلى هذا النوع من التعامل. أي أنّه ينفصل بدوره عن «أناه» الواقعية ليصطنع «أنا» متخيّلة ومتفاعلة مع المصدر.

إنّ القارئ من وجهة النظر هاته يشارك في إنتاج النصّ الفنّي من ناحيتين اثنتين : أولاهما أنّه مستحضر من طرف الباثّ عبر تخيّل معيّن لدوره باعتباره متلقّيا. والثانية قبوله باعتباره متلقّيا لدور آخر يحدّده لنفسه خلال عملية القراءة، يكمن في أنّه يجرّد من ذاته «أنا» باثة للرسالة، تكافئ «أناه» المتلقّية، وتمكّنه من استحضار السياق الغائب عنه.

ومعنى هذا أنّ التفاعل التواصلي في الفنّ يتميّز بكونه تفاعلا سلبيا وإيجابيا[6] في آن واحد. فهو سلبيّ من حيث التأثّر الذي يعيشه القارئ حين يستجيب للإحساس الجمالي الذي يثيره فيه النصّ الفنّي ؛ وإيجابي من حيث الإنتاج الذي يبدعه القارئ كي

يفهم النصّ ويؤوّله. ولذلك فإنّ القراءة وقع يحدثه فينا الأثر الفني، فنستجيب له بحسب ما كان يقصده منّا منتجه إذ افترض وجودنا وتفاعلنا مع إنتاجه في اللحظة التي أبدع فيها نصّه. ثمّ إنّها إنتاج يوازي هذا النصّ ويخلق معرفته الخاصّة التي لابدّ من أن تفرز أنواعا من القراءات المختلفة باختلاف أجهزتها، وقدرة هذه الأجهزة على استيعاب مستويات النصّ وأبعاده.

وتشكّل الصورة الشعرية أهمّ أداة للتفاعل بالعالم لدى المبدع المتميّز والأصيل، وذلك لأنّها نابعة من صميم عملية التخيّل، منه تنبثق، وإليه تعود.

إنّ الفنّان حين يتواصل مع العالم، إنّما يدرك الظاهرة الجزئية أو الكلية عن طريق تخيّله، في مقابل كون الإنسان العاديّ يدرك هذا العالم نفسه عبر إحساسه وعقله، ولذلك فإنّ الفنّان يكتشف حقائق غائبة عن الناس، يحسّ بها ويستشعرها عبر مجالات تصوّرية هي التي تكوّن رؤيته الإبداعية، وعالمه المتخيّل. فيؤدي ذلك حتما إلى أنّ لغة الشعر لغة استعارية بالدرجة الأولى، لغة للتصوّر، نصل عبرها إلى حقائق نقبلها على سبيل التخيّل

والتوهّم، لأعلى سبيل الإدراك أو العقل. ومعناه أنّنا في الشعر نكون بصدد لغة نسعى باستمرار إلى تأويلها أكثر ممّا نقصد إلى فهمها في مستوى كونها حقائق يومية ومبتذلة من قبيل ما تحمله إلينا الرسائل اليومية، ذات البعد المرجعيّ والإدراكي اللذين يشكّلان محتوى وهدف التواصل اليومي.

إنّ التواصل عبر لغة الشعر تواصل يحيل على المتخيّل أكثر ممّا يحيل على الواقع بمعناه المتداول واليومي. ويترتّب عن ذلك أنّ موضوع الشعر ليس هو الموضوع نفسه في التواصل اليومي، أي أنّ المرأة في الشعر ليست هي المرأة في الواقع، وكذلك الصحراء والبحر والزهرة، وغير هذه الأمور، ممّا يتصوّره الشعراء، ويتفاعلون به في مستوى التخيّل، ثمّ يعبّرون عنه بلغة استعارية لابدّ للقارئ من أن يتلمّسها عن طريق التأويل حتّى يقارب الحقيقة الإبداعية التي يقصد إليها الفنّان من خلال ذاته الإبداعية، لاذاته الواقعية الكفيلة بإنتاج لغة التواصل اليومي ذي العبارة المبتذلة والمحتوى العاديّ والمتداول.

إنّ الفنّان وهو يتفاعل بالكون من حوله، إنّما يسعى إلى تأويله فينتج تبعا لذلك صورا يقبلها القارئ على سبيل كونها حقائق إبداعية ؛ ولذلك فإنّ على هذا القارئ نفسه أن يحوّل العالم إلى تخيّل تأويلي يستطيع ضمنه أن يفهم هذه الحقائق ويصدّقها، حتّى لو كانت من قبيل المستحيل.

يقول أبو تمّام :

لو لم يَقُدْ جَحفلاً يومَ الوغَى لغَدَا

من نفسِه وحدها في جحفَلٍ لَجبِ

فنتخيّل معه أنّ المعتصم قادر فعلا أن يفتح عمّورية وحده، دونما حاجة إلى جيشه ! ثمّ نحمل ذلك على سبيل التأويل، فنعتقد أنّ الشاعر يغالي في شجاعة هذا الخليفة، ويتصوّره بمثابة جيش فائق العدد، في مستوى التخيّل الذي يجعل من صورة أبي تمّام صورة رائعة وجميلة لخليفَة شجاع وقادر على أن يفتح وحده بلادا برمّتها.

إنّ طاقة التخيّل لدى الشعراء الكبار هي التي تجعل من الوطن زهرة، والمرأة موجة أو سحابة بيضاء، ومن الحبّ نارا

مشتعلة... فيؤوّل القارئ كلّ ذلك ويحمله على سبيل الاستعارة، كي يقارب هذه الحقائق التخيّلية الباهرة، التي تثير الدهشة الجمالية والفنية.

في ضوء هذه الملحوظات المبدئية سنقارب بعض مجالات التخيّل الإبداعيّ عن الصديق الشاعر د. عبد الولي الشميري، من خلال ديوانه الأخير **أوتار**، ونحن نعتقد اعتقادا راسخا أنّ دراسة إنتاجه الفنّي والمتنوّع تحتاج حتما إلى أكثر من مقاربة أو قراءة.

1. مفهوم الشعر :

إنّ الفرق الشاسع بين الشاعر المقلّد والشاعر المبدع، يكمن - لا محالة - في أنّ الفنّان الحقّ يدرك إلى حدّ بعيد جوهر عملية الإبداع وكنهها، سواء في المستوى النظري أو في مستوى الإنجاز. وذلك لأنّ المبدع مخالف وتصادميّ بطبعه، يخلخل الجاهز ويسعى إلى إزاحته، ثمّ يقدّم له بديلا يؤمن بأنّه القاعدة الأساسية التي يستند إليها إبداعه. وهو ما نستطيع أن نفسّر في ضوئه كون هذا الشاعر يختلف عن غيره، إذ ينطلق في تجربته الفنيّة من

منطلقات مخالفة لمن سبقه.

لقد كان كبار الشعراء مبدعين ومنظّرين لإبداعهم في الوقت نفسه، ومن هنا اختلفوا عن الشعراء الذين ينتجون بحسب ما هو جاهز وقبليّ ومتداول :

عَلَــى شُــطْــآنِ أَنْهَــارِي
وَعِـنْـدَ ضِفَــافِ أَفْكَــارِي
عَلَى الــذِّرْوَاتِ مِنْ قَلَمِـي
وَفِـي سَـجَـدَاتِ أَسْحَـارِي
أَقَــامَ الشِّــعْــرُ دَولَـتَــهُ
لأَفْــنَـــانِـــي وأَزْهَـــارِي
وَلَــكِــنِّــي وَدِيــوَانِــي
وَأَشْـعَــارِي وَأَخْــبَـــارِي
سَنَبْقَــى رِيشَـــةَ الإِبْــدَاعِ
مِـثْــلَ السَّــلْسَــلِ الجَــارِي

حَدِيثـاً هـَامِسـاً لَيْـلاً

نَجَـاوى الخَـالِـقِ البَـارِي[7]

إنّ أوّل ما يشدّنا لهذه القصيدة الجميلة التي افتتح بها عبد الولي الشميري ديوانه **أوتار**، هو أنّ الذات الإبداعية أنهار ذات ضفاف وشطآن. فيترتّب عن ذلك أنّها ذات للخصب، تسقي الأرض وتُنبتِها، فتبعث فيها الحياة والجمال. إنّها ذاتٌ من ماء وشجر وزهر ؛ ذات تتماهى مع الطبيعة والكون، فتعتبر الشعر والفنّ سرّا من أسرار الحياة.

وهو ما يمكننا توضيحه عبر التحليل التالي :

ذات ~ شطآن + أنهار + ضفاف + أفنان + أزهار + سلسل جار.

شطآن :

+ أرض + مجاورة للماء.

أنهار :

+ ماء + جار.

ضفاف :

+ أرض + مجاورة للماء.

أفنان :

+ نبات + ذو عروش كثيرة + ذو ظلال.

أزهار :

+ نبات + كثير + ألوان جميلة.

سلسل جار :

+ ماء + عذب + جار.

وهي عناصر متعدّدة يمكن تصنيفها إلى :

ماء + أرض + نبات.

وهي استعارات واضحة للخصب، تقابلها صفات مرتبطة بالذات المنتجة للخطاب، يمكن بلورتها على الشكل التالي :

الخطاب :

+ كلام + شعر + فنّ.

الذات :

+ إنسان + شاعر + فنّان.

فإذا قابلنا بين الطبيعة والفنّ كما هو واضح في قوله :

سَنَبْقَى ريشَـــة الإِبْـــدَاع

مثـل السَّــلْـسَــلِ الجـَـارِي

أمكننا أن نستخلص بأنّ الإبداع ماء، وأن الذات الإبداعية أداة للخصب والحياة والجمال.

أي :

ذات إبداعية ≃ ماء ≃ خصب ≃ حياة

↓

شعر ≃ ماء ≃ خصب ≃ حياة

ولذلك فإنّ الشعر عند عبد الولي الشميري إبداع من أجل الحياة. فعلينا أن نتساءل عن هذه الحياة كما يتخيّلها هذا الشاعر المبدع ؟

2. المـرأة :

لقد استخلصنا في ما يخصّ مفهوم الشعر عند عبد الولي الشميري أنّه مجال تصوّري للخصب والحياة. ولعلّ المجال الثاني البارز الذي يرتبط بالخصب والحياة هو المرأة. ولذلك فإنّه من المتوقّع أن تشكّل الصور الجزئية المختلفة للمرأة إبداعا تخيّليا يعكس الخصب لدى الذات الشاعرة، فيبلوره في إطار رؤية شمولية تتدرّج من الإنسان إلى النبات والحيوان والكون.

إنّه من المنطقّي جدّا في هذا السياق أن نطرح السؤال التالي :هل المرأة في مخيّلة د. عبد الولي الشميري عبارة عن صور جزئية تقليدية ومتوارثة تتركّب منها صورتها الكليّة التي هي الخصب؟ أم أنّها تخيّلي إبداعيّ مستحدث وصميم لدى هذا الشاعر المتميّز؟

في قصيدته **الظّباء** استعارات متعدّدة للمرأة نستشهد لها بالأبيات التالية، على أساس أنّها أكثر دلالة على صورة المرأة في متخيّل الذات الإبداعية :

أيْنَ يـا كَوْكَـبُ مِنِّـي ظَبـيَـةٌ

طفلةُ الـرّوحِ سَبَتْنـي من سَبَـا

رَشَـأٌ في هَـامَـةِ النُّـورِ لَـهُ

غُـرّةُ البَـدْرِ وأَنْسَـامُ الصَّبَـا

...

أيّ رِئـمٍ آسِـري في طَـرْفِـهِ

كـلّمـا دَانيـتُ منـه احْتَـجَبـا

وإذا سَـاءلْـتُ أسْـرَابَ المَهـا

قُلْنَ في بَحْـرِ الهَـوَى قَدْ سَرَبَـا

كيفَ عَلّقْـتُ فُـؤادي شَادِنـاً

يَرْتَعي الزَّهْـرَ ويَهْـوَى الكُتُبَـا ؟[8] !

إنّ الصورة الغالبة على المرأة في هذه المقطوعة هي أنّها :

أ ـ ظبية :

+ حيوان + جميل + متمنّع.

ب ـ بدر :

+ نور + علوّ.

جـ ـ رئم :

+ حيوان + جميل + أبيض + متمنّع.

د ـ مهاة :

+ حيوان + ذو عينين واسعتين + فيهما كحل + متمنّع.

هـ ـ شادن :

+ حيوان + جميل + صغير السّن + متمنّع.

وهو ما نستخلص منه أنّ الذات الإبداعية ترسم صورا جزئية متخيّلة لامرأة نستطيع تأويلها بحسب الترسيمة التالية :

امرأة ≃ ظبي + أبيض + يشبه البدر + ذو عينين واسعتين + كحلهما طبيعيّ + صغير السنّ.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه المرأة من سبأ، أمكننا أن نقول : **إنّ الصورة الكليّة المتخيّلة لدى الذات الإبداعية هي صورة المرأة العربية في أقصى درجات أصالتها !** تشبه البدر في علوّ مقامه، والظبي في

جماله ورشاقته واستواء قدّه، ثمّ نفوره وتمنّعه، وهو ما يدلّ عليه بوضوح قوله :

أنــتَ يَا قلْبُ اتـَّئـد فِي حُــبِّ مَــن

طَالَمــا فِي وَصْلِــه قَــدْ كَذَبــا

أيــنَ مِــنّــي حُــلُــمُ العمــر الّــذي

ضــاعَ في لُجَّــةِ أيّامــي هَبَــا ؟

إنّ الذات الإبداعية تعشق هذه الصورة وتوقف عمرها في طلبها حتّى لكأنّ الحياة هباء في سبيلها. ولكنّ أهمّ ما يمكن التأكيد عليه في هذا المقام هو أنّ هذه الصورة المركّبة للمرأة في تخيّل د. عبد الولي الشميري ؛ صورة مستمدّة من الذاكرة العريقة. إنّه في هذه القصيدة شاعر عربيّ صميم، يتخيّل للمرأة صورة عريقة في القدم، ضاربة بجذورها التخيّلية والإبداعية في عمق التاريخ الذي يذكّرنا بطرفة :

وفي الحيّ أَحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شادنٌ

مُظاهرُ سِمْطَي لؤلـؤ وزَبَرْجَـدِ

وبكعب بن زهير :

وَمَا سُعادُ غدَاةَ البَيْنِ إذْ رحَلوا

إلاّ أغَنُّ غَضِيضَ الطَّرفِ مكحُول

وغيرهما ممّن شكّلت صورة الظبي لديهم نموذجا للمرأة العربية الأصيلة.

فهل وقف تخيّل هذا الشاعر المبدع ـ أعني الصديق عبد الولي الشميري ـ عند حدود هذه الصورة الجميلة والعتيقة والمتوارثة للمرأة العربية ؟

حَـوَّاءُ لُـغـزٌ مُـبـهـمٌ

كـل الطـلاسـم قـد جمّعـا [9]

هوامش :

1- Youry Lotman : Structure du texte artistique, p. 41

2- العمدة، الجزء الأول، ص. 134.

3. المصدر نفسه، ص. 190 فما بعد.

4- Pour une esthétique de la réception, p. 45.

5- Stratégies discursives, p. 25

6- إنّ هاتين الصفتين لا تتضمّنان أيّ حكم قيمة فيما نرومه من تمييز بين التفاعل من خلال الوقع، والتفاعل من خلال جهاز القراءة الذي يتسلّح به المتلقّي كي يؤوّل الأثر ويقوّمه ليبرّر الوقع الذي أحدثه فيه.

7- ديوان أوتار - ص. 19.

8- نفسه، ص. 43.

9- نفسه، ص. 35.



الذات والعشق

أ. المرأة العربية أو المرأة النموذج

إن المرأة تتخذ عند الشاعر عبد الولي الشميري موضوعا للهوية. وملخّص ذلك أنّ ما قد يبدو تقليديا لدى هذا الشاعر، من حيث ورود بعض الأغراض الشعرية القديمة في إبداعه ؛ إنما هو تقليد في مستوى الدلالة المباشرة والآلية لهذا الموضوع، ولكنّه في مستوى التأويل الدلاليّ العامّ يكشف عن قدرة إبداعية خارقة عند هذا الشاعر الذي تتحوّل موضوعاته الشعرية إلى بؤر

دلالية مركزية في شعره.

ولذلك فإنّ المرأة التي هي موضوع اهتمام الشعراء القدامى بامتياز، والتي تعتبر سرّ أضخم غرض لدى هؤلاء، تصبح لدى عبد الولي الشميري موضوعا قوميا، يتكرّس لبناء الهوية واستمرارها، ثمّ لما تصطدم به هذه الهوية من صدمات وصراعات مفروضة عليها بحكم التمزّق والشتات اللذين تعاني منهما.

إنّنا هنا بصدد ذات إبداعية ترى في المرأة علامة كبرى للهوية، فترتبط بها ارتباطا إبداعيا يلازم الذات ويلابسها إلى أبعد حدّ ممكن، حتّى لا تكاد ترى وجودها الفعلي، وبعدها التخيّلي إلاّ من خلال علاقتها بالمرأة. ومعناه أنّ التساؤل عن طبيعة هذه العلاقة تساؤل مشروع وأساسيّ.

يقول في قصيدته "**العاذلون فداك**" :

القلبُ بين رشاده وهـــواكِ

متقلّب العزَمات مثلَ خطـــاكِ[1]

إنّ أقرب معنى لهذا البيت يجعلنا نقف على أن الذات الإبداعية ذات متهافتة ومتهالكة في الصبابة كما يشترط نقّاد الشعر في الغزل الجيّد. ولكنّ هذا الأمر لا يهمّنا بحكم كوننا نبحث عن الجديد في هذا التقليد الذي يلابسه.

إننا بإزاء امرأة جميلة تتعلّق بها الذات الإبداعية أيّما تعلّق ؛ ولكنّ المحبّة بينها وبين هذه الذات متوتّرة قلقة. ومردّ ذلك إلى أنّ طريق هذه المرأة طريق مضطرب ومتقلّب وشائك. بل نستطيع القول : إنّه طريق قاتل، تسير فيه الذات وهي على استعداد تامّ للاستشهاد والتضحية :

والقلب مذ فتكت به عينـــاك

زُفّت جنَازته إلى صرعـــاكِ[2]

إنّ العاشقين متكاثرون حول هذه المرأة التي هي موضوع محبّتهم جميعا، ولكنّ الذات مصرّة على الارتباط بها رغم تهالك هؤلاء العاشقين أمام محراب محبّتها.

فهل نقول : إنّها مجرّد امرأة ؟

إنّ إيقاع هذه القصيدة هو إيقاع الإرادة القوية. فالنبر فيها قويّ متمكّن، يعتمد الأصوات الحنجرية المفخّمة بكثرة، كالعين والقاف والخاء:

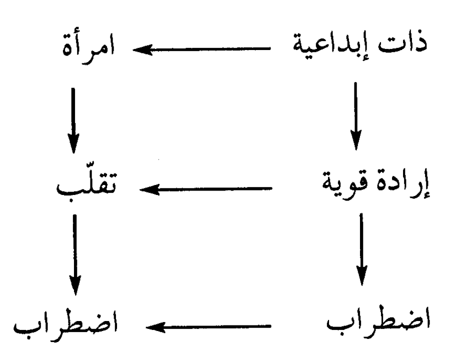
القلب - متقلّب - العزمات - خطاك - عيناك - صرعاك - مقلتيك - خناجرا ... الخ.

ثمّ كثيرا ما تتمحور هذه الحروف حول التضعيف فتزداد تبعا لذلك قوّتها، ويشتدّ تمكّنها. ومن أمثلة هذا التمركز في التضعيف : متقلّب - زفّت - ردّي - ريّاك - متجعّد - الرّؤى - سوّاك - فتّشت - والشطّ ...

وإلى جانب هذا النبر القويّ والمتمكّن بشكل مضاعف، نجد أنّ المدّة بدورها قد اتخذت هذه الصبغة ؛ فهي بالرغم من كونها مدّة طويلة تعتمد المقاطع الممدودة بالألف والواو والياء، بالرغم من ذلك، فإنّها اقترنت هي أيضا إلى حروف مجهورة وحنجرية غيّبت ليونتها وانسيابها، لتصبح مدّة قوية متناسقة مع النبر القويّ:

العزمات - خطاك - عيناك - صرعاك - خناجرا - مقابر ...

إن هـذا الاقتران الحيـويّ بين الـنبر الـقـويّ والمدّة الطويلة والقوية يحيلان من الناحية الدلالية على إرادة متماسكة ومتمكنة تـواجـه مصيرا مضـطـربـا وغـامضـا وقـلـقـا، مصـدره الخطوات المضطربة والمتقلّبة التي تبديها المرأة باعتبارها موضوعا للعشق والتعلّق والتضحية. وهو ما يمكن توضيحه من خلال الترسيمة التالية :



إنّ الـوحـدات الصـرفـيـة ـ الاشـتـقـاقـيـة الـتـي كـرّسـتـهـا هـذه القصيدة الدالّة على مواجهة الإرادة القوية لمصير مضطرب وقلق، وحدات تخدم هذه الدلالة وتكشف عنها في وضوح كبير، سواء في مستوى المعنى الحرفيّ، أو في مستوى المعاني المصاحبة لهذا المعنى. ويمكننا مبدئيا أن نقسّم معجم هذه القصيدة إلى محورين

اثنين، كما هو الأمر تماما بالنسبة للإيقاع، أي محور الذات الإبداعية في مستوى قوّة إرادتها واضطرابها، والموضوع الشعري الذي تبدعه هذه الذات على أساس أنه موضوع للمعاناة والقلق والاضطراب.

الذات	⇄	الموضوع
الهوى	⇄	المرأة
العزيمة	⇄	التقلب
صريعة	⇄	عينان
دفن	⇄	خناجر

وإذ تواجه الذات قلقها واضطرابها ومعاناتها بإرادة قوية وإصرار عنيد، فإنّها تستلذّ ذلك وترغب فيه، بل تصرّ على الارتباط بموضوع شقائها الذي هو هذه المرأة المتقلّبة، كثيرة العشاق، والمعجبين.

إنّ الذات وهي تواجه هذا المصير، لا ترى محيدا عن هذه المحبّة القاتلة، أي أنّها ذات ترغب في شقائها، وتعشق تضحيتها.

وفي التركيب الشعري للقصيدة دلالة واضحة على التوازن بين عنصري الصراع الأساسين في النصّ، أي الذات الإبداعية والمرأة التي هي موضوع معاناة هذه الذات ؛ ولكنّه الصراع الذي يسفر عن استسلام الذات وقبولها لمصيرها الذي يتحدّد في التضحية المطلقة في سبيل موضوع العشق.

ويتحدّد ذلك مبدئيا في عنصرين اثنين أساسيين هما :

أ. القلب باعتباره موطن المحبّة وسرّها.

ب. المرأة التي تعصف بهذا القلب وتصيبه في مقاتله.

إنّ المقطوعة الأولى من القصيدة تشهد على الصراع القائم بين هذين العنصرين : القلب≠ المرأة. إذ يكون القلب في مطلع القصيدة موطنا للعزيمة والإرادة والرشد، لكنه سرعان ما يتحوّل إلى قلب مضطرب مستسلم لجمال هذه المرأة ومحبّتها، ثمّ إلى صريع مستشهد في سبيل محبّته وعشقه.

القـلـــبُ بين رشـــاده وهـــواك

متقلبُ العزمات مــثل خُطَــاكِ

والقلـب مذ فتكـت به عينـاكِ

زُفَّـت جنَـازته إلى صرعــاكِ

ما كان يَحْسَبُ مقلتيـك خناجـراً

ومقابر العشـاق حول حمـاكِ

رُديِّ عـليـه من الفـؤاد سـرورَهُ

واكسيه نَشْرَ الوَصْـل مِن رَيـَّاكِ

والبحرُ قد هَجَرَ الشواطئ وانطَوَى

لَمَّا جَفَـتْـهُ من الـرؤى عينـاكِ

ما كـان يقتـاد الفـؤاد مكبـلاً

مـن آسـرٍ في قـيـده إلاَّكِ[3]

إنّ شبكة التصوير في القصيدة تدعم بشكل قوي هذا الصراع بين الإرادة القوية والرغبة في العشق. ذلك أنّ الذات إذ تتماسك وتحاول التخلّص من العلاقة غير المتوازنة بينها وبين موضوع محبّتها، تتمكّن منها هذه العلاقة التي تكشف عن هزيمة الذات واندحارها على أساس أنّ ذلك نتيجة حتمية لعدم التوازن

بين إرادة قوية ولكنّها مستسلمة، وبين امرأة جميلة لكنّها قاتلة بهذا الجمال نفسه.

ولعل في تحليل بعض الصور الجزئية الواردة في النصّ ما يكشف عن هذه العلاقة :

- والقلب مذ فتكت به عيناك :

العينان : سهام موجّهة إلى القلب = استعارة

- زفّت جنازته :

القلب : ميّت تقام جنازته = مجاز علاقته الجزئية.

- الليل متعب :

الذات تعاني من الأرق = مجاز علاقته الزمنية.

- البحر هجر الشواطئ :

الذات في انطواء وتشاؤم = مجاز علاقته المحلية.

إننا إذا تأمّلنا هذه الصور الجزئية الواردة في النصّ، سنجدها صورا تحيل إلى :

أ. ذات مستسلمة هي بمثابة ضحية لمحبّتها.

ب. امرأة جميلة هي سبب استسلام هذه الذات.

وهو ما يمكننا أن نستخلصَ معه أنّ العشق قاتل، ولكنّ الذات الإبداعية لا يمكنها أن تستمرّ في وجودها إلاّ عبر هذا القتل. أي أنّ التضحية في المحبّة هي السبيل الوحيد إلى وجود الذات.

ومعناه أنّ شقاء المحبّة والإصرار على هذا الشقاء هو مجمل ما تجنيه الذات من محبّتها وعشقها. أي أنّها ذات موجودة مّن خلال معاناتها السلبية في محبّتها.

لقد تمحور البناء الصوتي لقصيدة "العاذلون فداك" حول حرف اللام، إذ تردّد داخل النصّ ما يناهز سبعا وخمسين مرّة. وهو ما مكّننا من الحصول على أربعة مقاطع صوتية متميّزة بقدرتها الكبيرة في الكشف عن النظام الدّلالي للنصّ. وهذه المقاطع هي :

الفؤاد = الفؤاد

القلب = القلب

سنعتبر - وفق بعض معطيات المنهج الذي نرتضيه لدراسة الشعر العمودي - هذه المقاطع وحدات دلالية صغرى، نبحث عن عاملها وندخلها في سياقها الخاصّ، ثمّ سياقها العامّ، لنستخلص من ذلك الوحدات الدلالية الكبرى، ثمّ النظام الدلالي :

جدول 1

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
عامل مفعول	الفؤاد	السرور	سعادة	الفؤاد + سعادة	سعادة Vs شقاء
عامل مفعول	الفؤاد	مكبّل	شقاء	الفؤاد + شقاء	شقاء Vs سعادة

جدول 2

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
عامل مفعول	القلب	الهوى	الهوى	القلب + الهوى	الهوى Vs الجفاء
عامل مفعول	القلب	الفتك	موت	القلب + الموت	موت Vs حياة

فنستخلص من الجدول الأوّل أنّ :

أ. الفؤاد الذي هو موطن السرور والسعادة والفرح، فؤاد مكبّل يتقيّد بعشقه للمرأة التي يهواها حتّى آخر رمق.

ب. أن هذا العشق الذي ترغب فيه الذات الإبداعية هو مصدر شقائها، ولكنّها راغبة في هذا الشقاء، إذ فيه تكمن سعادتها.

ج. أنّنا بإزاء تفاعل تخيّلي عارم يتمّ بين الذات الإبداعية ومصدر محبّتها وألمها. وهو ما أسفر عن قسمين دلاليين يتوزّعان الذات، هما السعادة والشقاء في آن واحد.

د. أنّ النظام الدّلالي الذي يتحكّم في النصّ هو نظام : سعادة Vs شقاء، الذي ينقلب إلى شقاء Vs سعادة. وهو ما يعني أنّ المحبّة التي هي مصدر الفرح بالنسبة للذات تصبح مصدرا لشقائها.

ولذلك فإنّ الأمر لا يتعلّق هنا بالمرأة على أساس أنّها الأنثى الجميلة التي يرتبط بها الإنسان في حياته الواعية ؛ وإنّما بامرأة نموذج، تمثّل مصدر السعادة والشقاء في آن واحد، بالنسبة لذات

إبداعية تعاني وتتخيّل وتنتج شعرا من صميم معاناتها وتخيّلها. إنّها ذات شاعر عربيّ تقتله محبّته، ويرغب هو في هذا القتل. أي أنّه يؤمن بالتضحية المطلقة في سبيل هذه المحبّة. ألا يمكننا إذن أن نستخلص بأنّ المرأة هنا تتخذ دلالة الهوية ؟

وبتأمّلنا للجدول الثاني سنتأكّد أكثر من أنّ النظام الدّلالي يتدرّج من الهوى والعشق إلى السعادة والشقاء ثمّ الحياة والموت. أي أنّ الذات إذ تعاني من المحبّة فإنّه لا مناص لها من التضحية المطلقة في سبيل هذه المحبّة حتى لا سبيل لها إلاّ أن تموت في سبيلها.

ومعناه أنّ العشق لدى الذات عشق دائم ومستمرّ ومطلق. إنّه عشق الذات لعروبتها أو هويتها. ولذلك فإنّ المرأة النموذج تعني بالنسبة إلينا مكوّنا بنيويا من مكوّنات الهوية العربية لدى عبد الولي الشميري.

إن الذات الإبداعية لدى هذا الشاعر المتميّز تنشطر إلى عنصرين متمايزين، يتناقضان ويخوضان صراعا مريرا من أجل التكامل والانسجام.

ويتلخّص العنصر الأوّل في ارتباط الذات بالإبداع الفنّي ارتباطا عضويا لا مهرب منه لهذه الذات، إذ فيه تجد هويتها وعن طريقه تمارس وجودها الفعلي. والعنصر الثاني هو عنصر العشق الأبديّ والدائم.

فإذا أردنا فهم التحقّق الإبداعي لهذين العنصرين أمكننا أن نقول : إنّ الخيال هو الانعكاس النصّي للذات الإبداعية، وإنّ هوى المرأة والتعلّق بها هو التحقّق الإبداعي للعشق.

إنّ هذين العنصرين يتصادمان في قصيدة "ظامئ والعذب يجري"[4] فتبدوان في إطار صراع دائم وعويص لا محيد عنه إلاّ بنوع من الانسجام الذي تنشده الذات في سبيل ارتياحها داخل عشقها وهواها.

عَلِّمينــي كَيْــفَ أجْتَــاحُ خَيالــك

كَيْفَ أمْشِي في حبيبَــاتِ رِمَالِــكْ

عَلِّمـــينــي كَيْفَ أهْـــوَى قَـــدَري

وَأوَارِي مِنْ ضَلالِــي فِي ظِلالِــكْ

إنَّني أشْــــدُو ولا أفْهَـــمُ شَــدْوِي

إنَّنِي أعــْــزِفُ أوْتَـــارَ جَمَالِــكْ

وأغَــــنِّـــي غَـيْـرَ أنِّـــي لا أغَنِّـــي

خَوْفَ أسْيَافِ وَأشْتَاتِ رِجَالِــكْ

كُلَّــمَــا جَـاءَ الدُّجَـــى فِي ثوْبِـــهِ

غَابَ نَجْمِي وَتَوَارَى فِي الرِّمَالِـكْ

رُحْتُ كَالمَجْنُونِ كَالمَفْتُونِ كَالسَّكْــــ

ـــــرَانِ أهْذِي يا لشوقي لِوِصَالِـكْ

عَلِّمـيِنِي كَيْـفَ أنْسَاهَـا جِرَاحِـي

كَيْفَ كَسَّـرْتِ بِعَيْنَيْـكِ رِمَــاحِـي

عَلِّــمِـينِــي أبْجَدِيَّـــاتِ الهَـوَى

وَارْكَبِي لِلْوَصْـلِ عَلْيَــاءَ جَنَاحِـي

لقد حصلنا من هذه القصيدة على أربعة مقاطع متشابهة إلى حدّ التطابق. هي :

علّميني	البيت 1
علّميني	البيت 2
علّميني	البيت 7
علّميني	البيت 8

سنعتبر هذه المقاطع وحدات دلالية صغرى، نكشف عن عاملها وعن سياقها الخاصّ وقسمها السياقي، ثم عمّا تسفر عنه من وحدات دلالية كبرى، لنستخلص النظام الدّلالي الذي يعتمده هذا النصّ.

جدول 3

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
عامل مفعول + عامل فاعل	علمينيّ	خيال	إبداع	خيال + إبداع	إبداع Vs واقع
عامل مفعول + عامل فاعل	علمينيّ	هوى	ألم	هوى + ألم	ألم Vs فرح
عامل مفعول + عامل فاعل	علمينيّ	جراح	ألم	هوى + ألم	ألم Vs فرح
عامل مفعول + عامل فاعل	علمينيّ	هوى	ألم	هوى + ألم	ألم Vs فرح

إنّ تأمّل هذه الترسيمة يفضي بنا إلى الملحوظات التالية :

1. جميع الوحدات الدلالية مركّبة من فعل وفاعل ومفعول. وهو ما يجعلها مشتملة على عاملين اثنين، واحد منهما عامل فاعل وهو المرأة موضوع العشق، والثاني عامل مفعول هو الذات الإبداعية.

2. إن العامل المفعول خاضع خضوعا تامّا للعامل الفاعل من حيث كونه موطن معرفته ومجال تجربته.

3. إنّ هذه التجربة تتلخّص في مجالين اثنين هما :

أ. الخيال باعتباره مجالا إبداعيا وشعريا.

ب. العشق على أساس أنّه تجربة أليمة وشاقّة ترغب الذات في خوضها عن رغبة وإصرار.

ولكنّ أهمّ نتيجة يمكن استخلاصها تكمن في أنّ الهوى الذي هو منبع الألم بالنسبة للذات يشكّل ـ بهذا الألم نفسه ـ منبع الإبداع والتخيّل. أي أنّ الذات لا يمكنها أن تمارس وجودها الفنّي إلاّ من خلال الألم الذي يسفر عنه عشقها المطلق للمرأة التي اعتبرناها النموذج الأسمى للعشق عند عبد الولي الشميري. وهو

ما يحيل على أنّ الدّلالة الفنّية للمرأة عند هذا الشاعر المتميّز تكمن في كونها :

أ. امرأة عربية صميمة.

ب. مكوّنا من مكوّنات هوية الذات الإبداعية.

فلماذا هذه العلاقة المتوتّرة والأليمة بين هذه الذات والمرأة - الهوية إذا صحّ هذا التعبير ؟

لعلّ في قصيدته "**طلاق ولاّدة**"[5] ما قد نصل من خلاله إلى الإجابة عن هذا السؤال العويص والشائك بالنسبة إلينا ؟

إنّ من أجمل الشعر الذي نظمهُ عبد الولي الشميري قصيدته في الأندلس وابن زيدون وولاّدة.

ربّما تكون هذه القصيدة التياعا جديدا على المجد العربي والإسلامي الذي ضاع في هذه الأرض الطيّبة. ولكنّها تتميّز بنبرة حزينة ويائسة متشائمة، وإلاّ فلا معنى لأن نتذكّر ابن زيدون وولاّدة، دون أن نستوحي من عشقهما قصص محبّة إنسانية خالدة، انتهت نهاية مأساوية، ولكنّها بالرغم من ذلك تظلّ خارقة ورائعة كما هو الأمر في سائر المسرحيات المأساوية المتميّزة

بالصراع والقلق والمحبّات المدمّرة، يستخلص منها الإنسان عبر الخير والجمال والوفاء، ويكره الحسد والشر والقبح في الإنسان وفي الطبيعة.

إنّ نبرة اليأس هي الغالبة على هذه القصيدة، ولذلك فإنّ عاشق ولادة في هذه المرّة لا يكاد يتحمّل ألمه. متأكّد هو من تعدّد معشوقيها، فيستسلم لمحبته أوّلا، ثمّ لألمه وهواجسه، ليركب فيما بعد مركب المنسحب من ساحة العشق كي يصير ضحية محبّة يقول إنّها غادرة.

المسار السردي للقصيدة :

لقد قدّمنا في ما سلف مجمل ما توصّل إليه البحث السيميائي المعاصر فيما يخصّ مفهوم المتتالية الشعرية ؛ ولكنّنا غير مقتنعين كلّ الاقتناع بهذا التصوّر الحدثي للمتتالية الشعرية، إذ الشعر بنية صوتية وإيقاعية بالدرجة الأولى، ولذلك وجب النظر إليه من هذه الجهة حتّى نكون منسجمين ضمن تصوّرنا العامّ للنصّ الشعري وأنّه يتركّب من المستوى الوزنيّ - الإيقاعيّ، ثمّ الصرفي

الاشتقاقي، وتأليف هذا المستوى أو شبكة تركيبه، وكذا من مستواه التخيّلي، وإلى حدود النظام الدّلالي الذي لابدّ له من أن يتحرّك ضمن زمن وفضاء تخيّليين محدّدين.

إنّ المتتالية الشعرية متتالية إيقاعية بالدرجة الأولى. ولذلك فإنّنا سنعمد إلى دراسة "**طلاق ولاّدة**" من منظور إيقاعي أوّلا، ثم نحلّلها فيما بعد عبر المستويات النصيّة المختلفة حتّى نكشف عن نظامها الدّلالي، وعلاقة هذا النظام أو تبلوره في إطار بنية الزمن والفضاء.

إنّ المقطوعة الأولى من هذه القصيدة الرائعة تمتدّ من قوله :

جيوشُ الندى والطَّلّ تقتادُ أدمعـــي

وشوقي وتذكاري وآياتِ مَربِعـــي

ومـالي وما للبـــانِ قـــد بانَ عهـدُه

وَحَلَّ هوى الغزلان ما بين أضلعـي

أتيـــت لداعـــي البابطـــين ملبيـــا

ومثلي يجيب الخِلَّ حتما متى دُعِي

ومـــالي ومـــا للبابطـــين إذ دعـــا

ليبعثَ شجوا حيث أمشي مشى معي

يسافرُ في ظهـــر القفـــار لوحـــده

يبـوح البـــوادي بالغـــرام المولِّـعِ

وهي مقطوعة منبنية وفق المدّة الطويلة التي تستغرق الزمن الممتدّ إلى أبعد مدى كما هو الأمر في :

جيوش - الذي - تعتاد - وشوقي - وتذكاري - وآيات - ومالي...

حيث نجد المدّة الطويلة العادية والملائمة للإيقاع البطيء والمتريث، وإلى جانبها ما يمكن أن نسمّيه المدّة الطويلة المضاعفة التي يتضاعف معها زمن النطق إلى أبعد حدّ ممكن، كما في : تذكاري - آيات - مالي، إذ نلاحظ أن الكلمة الواحدة مؤلّفة من مدّتين طويلتين لا مجال معهما لاستحضار المدّة القصيرة.

إنّ زمن هذا الإيقاع يتّسم ببطء كبير. وفي ذلك دلالة جزئية واضحة على أنّ الذات الإبداعية تتفاعل بفضاء شاسع وغير

واضح، وهو ما اقتضى منها استغلال عناصر إيقاعية منسجمة مع هذا الفضاء، فاتخذت من المدّة الطويلة المضاعفة أداة تعبيرية تعكس هذا الفضاء وتنسجم معه.إنّها الذات في سفرها التخيليّ والواقعي المتباعدين في القفار والبوادي الشاسعة.

يُسَافر في ظهـــر القفَـــار لوحـــده

يبوح البوادي بالغـــرام المولِّـــعِ

إن النبر في هذه المقطوعة يكاد يكون مغيّبا، تستوعبه المدّة الطويلة والمضاعفة حتّى لا يكاد يظهر إلاّ في نوع من الخفوت الكبير. وهو ما يوحي بدلالة السفر والتنقل المتباعد ضمن الفضاء الشاسع، حيث لا صوت إلاّ صوت الذات الإبداعية التي استغرقها هذا السفر، وتمالكتها الوحدة والبوح إلى فضاء البادية الخالي من كلّ علامة للسرعة أو الصحبة والمؤانسة. ولذلك فإنّ الصوت الغالب على المقطوعة الأولى من النصّ هو صوت الوحدة، والبوح إلى الفضاء الشاسع ؛ وهو ما تعكسه المدّة الطويلة المضاعفة بشكل موفّق ورائع :

القفار ـ البوادي ـ الغرام

فإذا انتقلنا إلى المقطوعة الثانية وجدنا حتما أنّ هذا الإيقاع قد تغيّر بشكل جزئي، فاتّخذ صورة تغلب عليها المدّة القصيرة.

يقول :

إلى قاعة الزهــــراء لبيــتُ مُحرِمـــاً

وولادةٌ بيــــتُ القصــيد المرصّـعِ

وقرطبةٌ بيتُ ابن زيـدون وجهتـــي

وبستانها كالطفــل ما بين أذرعـــي

كساها وحياهـــا الحَيَـا من ثيــابهِ

وأغدقها بالــرِّي من كل مشـــرعِ

إليها ولي فيهـــا معـــانٍ عشقتهـــا

كعشقي لمن كانت عيوني ومسمعي

فنتأمّل :

أ. الوحدات الصوتية التي تتكون منها أغلب كلمات هذه المقطوعة، لنجدها وحدات تعتمد المدّة القصيرة :

لبّيت - بيت - المرصَّع - قرطبةٌ - بيت - كالطفل - أغـدقها - بالرّي - كلّ - عشقتها - كعشقي - لمن - مسمعي.

ب. الوحدات المعجمية التي تشتمل على المدّة الطويلة، وحدات مشتملة أيضا على المدّة القصيرة، كما هو الأمر في :

قاعة - الزهراء - ولاّدة - ابن زيدونَ - وجهتي ...

بل إنّ المدّة القصيرة هي الغالبة عليها. وهو ما يوحي بدلالة الاستـقـرار الجزئـي الـذي جـاء بـعـد تـبـاعـد الـذات في سـفـرهـا ووحدتها، إذ آنست هذه الذات غيرها ؛ وتآلفت في إطار الفضاء التاريخي الذي يذكّرها بما يشابهها من الذوات، أعني ابن زيدون وولاّدة، فيما بين الزهراء وقرطبة، حيث العشق والمحبّة والشعر والإبداع ؛ ثمّ مجد الأمّة وماضيها التليد.

إنّ هذا التآلف الذي نتحدّث عنه، سيزداد تمركزا واستقرارا ضمن فضاء العشق والإبداع الذي تحيا الذات بين ظهرانيه. ذلك أنّ الذات المتباعدة في السفر والعشق، حين استقرّت ضمن فضاء الإبداع نشدت استقرارها الانفعالي والعاطفي عبر ذات معشوقة من زمن بعيد، تعكسها امرأة جميلة هي بيت القصيد في المقطوعة

الثالثة :

لتلك التي ترعى الفـؤادَ بطرفهـــا

وفي وجنتيها مهجةُ القلبِ ترتـعـي

أواري وأخفي اسمها عند ذكرهـــا

كما تختفي أشواقُهَا خلفَ أدمعي

وللصبر أثـوابٌ تشـف إذا بكــى

مُحِبٌّ وحاشا صادق الحب يدعي

وكـــلٌّ لــــه ولاّدةٌ غـــير أننـــي

أداري الهوى الغلابَ جهلاً ولا أعي

إن النبر القويّ الغالب على المقطوعة الثالثة، والمتمحور حول الحروف الحنجرية، والمجهورة، والمضعّفة :

محبٌّ - الحبّ - يدّعي - كلٌّ - ولاّدةٌ - أنّني - الغلاّب - تقضّ - تجرَّعت - غدر - تجرّع ... نبر يدل على أنّنا بصدد تغيّر جذريّ من متتالية الاستقرار والطمأنينة إلى توتّر العلاقة بين الذات الإبداعية وبين المرأة التي أوحت للذات بهذه الطمأنينة وذلك الاستقرار.

توتّر منبعه الإحساس بالاضطراب العاطفي الذي لا تستطيع معه الذات أن تستمرّ في استقرارها ضمن فضاء الإبداع والمحبّة، كما هو الأمر تماما بالنسبة لابن زيدون وولاّدة، إذ تستوحي منهما الذات هذه العلاقة المضطربة، وتتصوّر أنّ مصيرها هو نفسه المصير الذي عرفته محبّة ابن زيدون لولاّدة.

يقول في آخر المقطوعة الثالثة :

وهذا ابنُ زيدون المُعنّى يقول لي

فولاّدة تهـــوى حياةَ التسكّـــع

ومعناه اضطراب العلاقة، وانتهاؤها إلى الصورة المأساوية التي انتهت إليها علاقة ابن زيدون بولاّدة.

إنّ الإحساس الكبير لدى الذات الإبداعية بأنّ عاشقي ولاّدة كثيرون جدّا، وبأنّ صرعى محبّتها متعدّدون، يبرّر انفصام العلاقة، ونهايتها، أي توتّرها الموحي بأنّ المحبّة محبّة غادرة لا استقرار معها؛ ولذلك فإنّ الذات تتهيّأ إلى تنقل جديد، لتبادل غدرا بغدر.

ذلك هو ما تنتهي إليه هذه القصيدة الرائعة، حين تعمد إلى المدّة القصيرة والمتسارعة، ثمّ إلى النبر القويّ والمتواتر في المقطوعة

الرابعة :

وللبغي - مضجعي - جوّاب - الدهر - أضحى - مربّع - أقلّب - عَلّني - التضرع ... الخ.

إنّ هذه المقطوعة تنبني في مجملها وفق و حدات معجمية مكوّنة من المدّة القصيرة ومن النبر القويّ، فلا تكاد تشتمل على المدّة الطويلة أو النبر الضعيف إلاّ لماما. ولعلّ في الإحساس بالغدر، ثمّ في سرعة اتخاذ القرار بالتخلّي عن علاقة العشق المتوتر، ما يبرّر هذا النوع من الإيقاع القويّ والسريع والمتواتر، إذ يوحي بدلالة توتّر الذات ومحاولة ابتعادها عن فضاء المحبّة المأساوية، ثمّ عودتها إلى التنقّل والسفر والبحث عن استقرار عاطفيّ جديد :

فطلّقت غدرَ الحبِّ والعهد باطلٌ

قبور ضحايا الحبّ في كلّ مَوضـعِ

ولاّدة : الرمز والهوية

لقد كانت ولاّدة وما تزال رمزا للهوية العربية، توحي بكلّ معاني العشق والحرية والإبداع ؛ لا تكاد تشبهها في هذه الرمزية أيّ امرأة في التراث العربي القديم. تقابلها ليلى صاحبة قيس بن الملوّح، رمز البادية والإخلاص والمحبّة القاتلة. ولكنّ ليلى تقترن إلى بثينة وإلى عزّة... في حين أنّ ولاّدة أميرة راقية للعشق المتنقّل والحرية العاطفية والجسدية، وهو ما يوحي للذات الإبداعية العربية بدلالات الغدر والتنقل ونشدان المحبّة الجديدة والمتنوّعة.

إنّ هذه الرمزية المتوارثة لولاّدة، لا يمكن أن تستحضر هكذا، لتدلّ على العلاقات اليومية والمبتذلة الرخيصة، إذ الفرق شاسع وجذريّ بين البغي الجسديّ والبغي الرمزي.

الأوّل ليس موضوعا للإبداع الفنّي إلاّ إذا دلّ على البؤس والفقر والحاجة، كما هو الأمر في **المومس العمياء** عند بدر شاكر السياب ؛ والثاني غدر الهوية وبغيها. أي تعلّق الذات الإبداعية بجذورها التاريخية والقومية، وعشقها لمجدها التليد، ثمّ تقلّبها المستمرّ في البحث عن بناء هذه الهوية بناء جديدا، دون أن تتمكّن

من ذلك، وهو ما يعطيها الإحساس المأساويّ باستحالة هذا البناء بالرغم من تضحيتها في سبيل ذلك. إنّها ذات متوتّرة تكاد تيأس من التشبث بهويتها الضائعة، ولذلك فإنّها تسعى إلى الخلاص من عشق تراه غادرا، ومن محبّة لا وفاء لها.

إنّ الذات الإبداعية لدى عبد الولي الشميري حين تعلن **طلاق ولاّدة** إنّما تعلن اليأس الكبير من استعادة المجد العربي السالف، ومن التشبث بأصالة الهوية وإعادة بنائها، ولذلك فهي ذات قلقة متوتّرة تعلن يأسَها حتّى من محاولة التضحية، في سبيل ما تطمح إليه من هذا البناء وذلك المجد، إذ يصبح الموت بالنسبة إليها عبثا، والتضحية أمرا لا فائدة منه، لأنّ :

قبور ضحايا الحبّ في كلّ موضع

لقد تناولنا فيما سلف البنية الإيقاعية الصميمة لهذه القصيدة (المدّة والنبر) في علاقتها بالمتتاليات السردية للنصّ، واستخلصنا اليأس الكبير للذات الإبداعية من أن تستعيد مجدها السالف وحضارتها التليدة، وذلك عبر رمزية تاريخية تمثّلها ولاّدة بنت المستكفي أميرة الأندلس المعروفة. إذ لم تعد هذه الأميرة كما

كانت رمزا للبذخ والترف والحضارة الراقية التي تمثّلها المرأة العربية في الأندلس، وإنّما صارت رمزا للغدر والخيانة وعدم الوفاء في المحبّة.

فنريد الآن أن ندرس هذا الرمز من وجهة نظر صوتية أوّلا، ثمّ معجمية وتصويرية ثانيا.

لقد انبنت قصيدة **طلاق ولاّدة** وفق نظام صوتيّ يعتمد اللام باعتباره عنصرا صوتيا أساسيا للنصّ، إذ تردّد ما يناهز مائة وخمسين مرّة ضمن وحدات معجمية تجاوزت اثنتين وأربعين كلمة جاءت في القصيدة حسب ورودها التالي :

الطلّ - ومالي - للبان - الغزلان - أضلعي - لداعي - البابطين - ملبيا - ومثلي - الخلّ - ومالي - للبابطين - ليبعث - القفار - لوحده - البوادي - بالغرام - المولّع - إلى - لبّيت - وولاّدة - القصيد - المرصّع - كالطفل - الحيا - كلّ - إليها - ولي - لمن - لتلك - التي - الفؤاد - القلب - حلف - وللصبر - الحبّ - وكلّ - ولاّدة - الهوى - الغلاّب - جهلا - ولا - سلام - على - كالجمر - الفراق - ظلمه - الهوى - اللقاء - وللحب - المروّع

- تقول - مالت - عليّ - تدلّلا - زلت - زلانت - مناديل - علامات - كحل - أتحلف - بالله - الذي - لم - ولم - سليل - المجد - آل - القيل - فقلت - لها - لا - الله - كلّ - المعنّى - يقول - لي - فولاّدة - الألف - للبغي - ألفا - لقد - نلتقي - الفراق - تساءلت - الحبّ - أقلّب - الهواجس - علّني - ولكنّها - قلب - لها - اليوم - لحبّك - مخلصا - لم - كلانا - الوصال - لم - شاغلي - ولاّدتي - فلتودّعي - اللظى - ليت - لا عليّ - ولا معي - فطلقت - الحبّ - العهد - باطل - الحبّ - كل.

واللاّم - فيما نعرف - من الحروف اللّهوية اللينة غير المتسمة بالقوّة أو الجهارة. ولكنّ المثير في طلاق ولاّدة هو أن اللام جاءت قوية وشديدة النطق في اثنتين وعشرين وحدة معجمية، أي في أكثر من نصف الكلمات التي تضمنت الصوت المحوري للنصّ. وقد اكتسى اللام هذه القوّة والتمكّن عن طريق تضعيفه في هذه الوحدات الواردة في القصيدة حسب الترتيب التالي :

الطلّ - الخلّ - المولّع - وولاّدة - كلّ - الّتي - وكلّ - ولاّدة - الغلاّب - اللّقاء - عليّ - تدلّلا - باللّه - اللّه - كلّ - فولاّدة - أقلّب -

ولاّدتي - اللّظى - فطلّقت - كلّ.

إنّ هذا التقوّي الذي يكتسيه حرف اللام داخل النصّ يسفر عن دلالة إيقاعية أساسية مفادها أنّ اللام حرف مركزيّ في النصّ، ولكنّ مركزيته هاته تزداد قوّة وتمكنا ضمن الوحدات المعجمية التي يفتقد فيها اللام خصائصه اللسانية والفيزيائية فيتحوّل من حرف لهويّ ليّن أو مائع، إلى حرف مجهور ومفخّم لا يمكن أن ننشده ضمنها إلاّ بنوع من التوقّف والتروّي والضغط حتّى يكون الإنشاد الشعريّ إنشادا صحيحا وذا إيحاء إيقاعيّ يبلور دلالة السياق الذي ترد ضمنه الوحدات المعجمية التي يتردّد فيها حرف اللام بشكل مضاعف. وذلك في مثل :

الطلّ - حلّ - الخلّ - المولّع - ولاّدة.

ولكنّ أهمّ ما يمكن استخلاصه من كون اللام يميل باستمرار إلى أن يكون قويّا ومفخّما هو أنّه يتقوّى بحكم هذا الميل وبحسب هذه الصورة القوية والمضاعفة مع المدّة الطويلة ليزداد بذلك تمركز هذا الحرف بقصد أن تتشكل منه المقاطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة.

إنّ أقوى تمركز لحرف اللام جاء في المقاطع الصوتية التالية :

وولاّدة في قوله : ب 6

إلى قاعة الزهراءِ لبيتُ مُحـرِماً

وولادةٌ بـيـتُ القصيـد المرصَّـعِ

ولاّدة : ب وكلّ له ولاّدةٌ

وكُـلٌّ لـه ولاَّدةٌ غـير أنـني

أداري الهوى الغلابَ جهلاً ولا أعي

فولاّدة : ب وهذا ابن زيدون

وهذا ابنُ زيدونَ المُعنى يقول لي

فـولاَّدةٌ تهـوى حيـاة التسكـعِ

ولاّدَتي : ب أودّع

أودع ما استبقيت ما عاد شاغلي

غـرامـك يا ولاَّدتـي فـلتـودعـي

نستطيع أن نستخلص إذن أنّ حرف اللام في صورته القوية والمضاعفة، المقترنة إلى المدّة الطويلة هو مركز القصيدة، وأنّ المقاطع الصوتية التي اشتملت عليه بحسب هذه الصورة هي المقاطع الكاشفة عن البنية الدلالية للنصّ. وهو ما يمكن بلورته عبر الترسيمة التالية :

جدول 4

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
قاصد [ذات] /مقصود	ولاّدة	ولاّدة بيت القصيد	مركز	ولاّدة + مركز	مركز / هامش
قاصد [ذوات مختلفة] /مقصود	ولاّدة	ولاّدة (كلّ له)	مركز	ولاّدة + مركز	مركز / هامش
قاصد [ذات إبداعية : ابن زيدون + الشاعر] / مقصود	ولاّدة	متسكعة	ضياع	ولاّدة + ضياع	ضياع / وجود
لا قاصد [ذات إبداعية] لا مقصود	ولاّدتي	فلتودّعي	ضياع	ولاّدة + ضياع	ضياع / وجود

فنلاحظ :

أ. أنّ الذات الإبداعية تتخذ صورة العامل القاصد، وأن العامل المقصود هو ولاّدة.

ب. أنّها ليست وحدها معنية بهذا الأمر، بل هناك ذوات أخرى مشابهة لها ومختلفة معها تقصد هي أيضا إلى ولاّدة.

ج. ولاّدة مركز بالنسبة لمجمل هذه الذوات، وما عداها هامش لا معنى له ولا قصد إليه.

د. ولاّدة رمز للمجد العربي التليد، ومن هنا تأتي مركزيتها. إنّها هي الهوية والوجود والحضارة. ولذلك تقصد إليها الذات الإبداعية وتصبو إلى التمازج بها، ومعناه أنّ هذه الذات في اشتياق كبير إلى استعادة هويتها الأصلية ومجدها العريق، وما عدا ذلك فهو هامش بالنسبة إليها، فهي لا تريد بديلا عن تحقّق الهوية والمجد من جديد كما كان الأمر بالنسبة إليها حين تحقّق لها ذلك في الأندلس.

هـ. إنّ هذا المركز يتحوّل في النصّ من زمن وفضاء وجوده وتحقّقه إلى زمن ضياعه واندثاره.

فولاّدة تهوى حياة التسكع

غرامك يا ولادتي فلتودّعي

ومعناه أنّه بضياع المركز تضيع الهوية، وباندثاره تندثر الذات الإبداعية فيغدو وجودها هامشيا لا معنى له ضمن الحضارة الإنسانية المعاصرة.

و. إنّ هذه المأساة، مأساة ضياع الهوية وتحوّلها من المركز إلى الهامش، ثمّ ضياع الذات الإبداعية تبعا لذلك، تصل إلى قمّة تراجيديتها حيث تنفصم الذات عن الهوية، إن ولادة جزء من الذات بل هي سرّ وجودها [ولادتي]، ولكنها في الوقت نفسه سرّ ضياع الذات ومأساتها، ولذلك فإنّ الذات تتحوّل من الرغبة الأكيدة في الفوز بولاّدة إلى ما يقابل هذه الرغبة ويُضادّها من التخلّي عن ولاّدة والانفصال عنها.

إن النتيجة الأساسية التي قد نستخلصها من هذا النصّ الرائع والجميل تكمن في الانفصام المأساوي بين الذات الإبداعية وهويتها. وهو ما يكشف عن علاقة توتّر وصراع بين هذه الذات نفسها وانتمائها الحضاري الذي هو الانتماء العربي :

أكابد أسرار اللظى في جوانحـي

وليت (عُريبا) لا عليَّ ولا معــي

فطلقتُ غدرَ الحبِّ والعهدُ باطلٌ

قبور ضحايا الحب في كل موضع

إنّ البناء التخيّلي للنصّ يعكس بشكل كبير هذا التوتر بين الذات والهوية، ويشهد على الصراع الحادّ بينهما، وعلى الانفصام المأساوي الذي سيخضعان له باعتباره النتيجة الحتمية لهذا الصراع وذلك التوتر.

وسنكتفي للتدليل على ذلك بالتركيز على الصور التي وردت ضمنها المقاطع الصوتية ذات القدرة الكبيرة، على أساس أنّ الشبكة التخيلية للنصّ تكشف هي نفسها عن النظام الدلالي العامّ الذي كشفت عنه المقاطع الصوتية.

يقول :

إلى قاعـةِ الزهـراء لبّيــتُ محْرِمــا

وولادةُ بيــتُ القصــيد المرصّــع

وهي صورة جزئية مركّبة من ثلاثة عناصر مركزية هي :

الذات ←— الزهراء ←— ولاّدة

الذات في حالة إحرام

الزهراء شبيهة بالكعبة

ولاّدة بمثابة بيت مركزيّ للقصيدة الشعرية

ومن تركيب هذه العناصر يمكننا أن نستنتج بأن الذات الإبداعية تقصد إلى مدينة الزهراء في الأندلس على أساس أنّها كعبة للشعراء، يقصدون إليها من كلّ حدب وصوب ؛ ولكنّ قصدهم لا يتمركز في الزهراء باعتبارها مدينة أندلسية بقدر ما يتمركز في حبّهم لولاّدة على أساس عشقهم لها، إذ معاناة محبّتها هي سرّ إبداعهم، ولذلك فهي بيت القصيد بالنسبة إليهم، فيصحّ أن نستنتج بأنّها مركز المركز إذا صحّ هذا التعبير. وهو ما يمكن توضيحه على الشكل التالي :

الذات الإبداعية	الزهراء	ولاّدة
قاصد	مركز	مركز المركز

إنّ هذه الذات ذات جماعية، فليس الشاعر وحده الذي يهوى ولاّدة ويريدها بيت القصيد لشعره، بل لكلّ مبدع ولادته الخاصّة التي يعشقها ويريد أن تكون مركز المركز بالنسبة لإبداعه:

وكـلٌّ لـــه ولاّدةٌ غـــير أنّنـــي

أداري الهوى الغلاّب جهلاً ولا أعي

فهل ستتم عملية الانتقال من حال عدم الارتباط بولاّدة إلى ارتباط دائم بها ؟ هل ستستقرّ الذات داخل مركز المركز وتطمئن إلى عشقها ؟ أم أنّ نتيجة هذا القصد ستكون معكوسة وسلبية ؟

إنّه بمجرّد الوصول إلى المركز (الزهراء) سيظهر عامل جديد يعاكس العلاقة الطموحة بين الذات الإبداعية ومركز المركز ليجعلها علاقة تعاني من الإحباط والتوتر والانفصام :

وهذا ابنُ زيدون المُعنَّى يقول لي

فـــولاّدةٌ تهـوى حيـــاةَ التسـكّـــع

إنّ العامل الأساسي في هذه الصورة (ولاّدة) يخيّب أمل الذات الإبداعية، بل يصدمها ليحوّل مصيرها من ذات عاشقة إلى

ذات كارهة وساخطة على النتيجة المخيّبة لآمالها في المحبّة والعشق والـهـوى. فـولاّدة الأميرة الشـاعـرة التـي هـي الـرمـز الحضـاري والهوية ليست سوى امرأة متسكّعة ومتنقّلة بين هذا العاشق وآخر غيره، أي أنّها امرأة ضائعة أو هوية مفتقدة. وهذه هي مأساة الذات الإبداعية، ذات ليس لها أيّ بعد حضاريّ أو هوية أصيلة.

إنّها ذات تعاني من الانفصام والتشظّي :

أودّعُ ما استبقيتُ ما عـادَ شاغِلِي

غرامُـــك يا ولاّدتـــي فلتودّعــي

إنّها حالة الانفصام بين الذات الإبداعية وهويتها الإنسانية والحضارية، وذلك في أقصى صور هذا الانفصام. أي من حالة التـمـازج الأقصى كعلاقة الزوج بزوجته أو العاشق بعشيقته المخلصة إلى حالة اليأس المطلق والإحباط اللذين ينتهيان بما عبّر عنه الشاعر بحالة الطلاق المأساوي، الطلاق في صورة الحبّ الغادر والعشق الكاذب :

فطلّقت غدر الحبِّ والعهدُ باطل

قبور ضحايا الحبّ في كلّ موضع

نستخلص أنّ الذات عاشقة لهويتها، وأنّ الهوية غادرة وقاتلة، فلا سبيل إلى التمازج بها والإخلاص لها.

هوامش :

1ـ العاذلون فداك : أوتار ص. 25.

2ـ نفسه، ص. 25.

3ـ نفسه، ص. 25-26.

4ـ المثقف العربي، عدد 30.

5ـ المثقف العربي، عدد 38.

الذات الإبداعية وبنية الفضاء

1. مفهوم الفضاء

سنعرّف الفضاء في هذه الدراسة على أساس أنه مفهوم يتميّز:

أ. ببعد مادّي محدّد، كأن نقول : إنّه حديقة أو مسجد.

ب. بعلاقات بنيوية يتميّز بها ضمن هذا البعد.

ج. ببعد تخيّلي يضفي على البعد المادّي وعلى العلاقات البنيوية ظلالا لا سمة لها في مستوى الواقع المباشر.

إنّ الفضاء بحسب بعده المادّي يتميز كما نعرف بتحديد هندسيّ، يجسّد حجمه ومساحته ومختلف ما يكوّنه من موادّ ملموسة، ثمّ شكله أو صورته كما يتجسّدان بحسب الرؤية الفيزيائية. ولذلك فإنّه بحسب هذا التحديد، مكان مجسّد.

قد يكون له لون وعلوّ وتقسيمات، فيتخذ صبغة الشكل العاديّ أو الشكل الجمالي، ولكنّ ذلك لا يعدو أن يكون هو الصورة المجسّدة بدقّة وتوافق، يملآن فراغا معيّنا، يفصل بينه وبين غيره من الفراغات.

وعلى هذا الأساس يكون فراغ الأمكنة هو الأصل، ويكون المكان نوعا من الامتلاء الذي يجسّد العلاقة بين الفراغات. أي أنّنا نعرّف الفضاء من وجهة النظر هاته تعريفا سلبيا، فنقول : إنّه امتلاء الفراغ بأشكال وصور مختلفة.

فينتج عن ذلك أنّ تعريف الفضاء على أساس أنّه شكل مجسّد مادّيا، تعريف ناقص إذا لم نضف إليه هذا التعريف السلبي الذي تقدّمنا به، أي امتلاء الفراغ. بمعنى أنّ الحديقة مثلا، فضاء ذو شكل مادّي ملموس. ولكنّ الأحواض والساقية والشجر أشكال

هي أيضا. كما أنّ ما يجاور الحديقة من حدائق مشابهة ومخالفة، ومن ملاعب للرياضة أو مساجد للصلاة، هي أيضا أشكال مادّية ملموسة. ولذلك فإنّ الفضاء بحسب بعده المادّي هو ما يملأ الفراغ، لتكون النتيجة أنّ هذا الفراغ نفسه فضاء هو أيضا.

وعلى هذا الأساس يكون التعريف المادّي الصحيح في رأينا هو :

أنّ الفضاء : فراغ و/أو امتلاء مجسّد لهذا الفراغ.

إنّ المسجد : صحن وقباب وأساطين ومحراب وخصّة ومئذنة. أي أنّه توزيع معين لمجسّدات بين فراغات. أو امتلاء بين فراغات، وفراغات بين أشكال من الامتلاء. ومن هنا تنبع علاقاته البنيوية.

إنّ المكوّن البنيويّ يتميز في أوّل ما يتميّز به بكونه ذا وظيفة، أي أنّ البنية هي في الأصل مكوّنات متميزة بوظائف مختلفة ومتشابهة في مستوى ما تنتجه، وفي مستوى ما تتكون منه.

ولذلك فإنّه إذا افترضنا أنّ الفضاء بنية، أمكننا القول : إنّ عناصر الامتلاء تتميز بكونها :

أ ـ مكوّنات متشابهة ومتخالفة تملأ فراغات معيّنة.

ب ـ ذات وظائف متشابهة ومتخالفة هي امتلاء الفراغ، وإنتاج تجسيد معيّن يتصف بالاستمرارية والديموية.

إنّنا نعني بالوظيفة هنا : كلّ ما ينتجه مكوّن فضائي معيّن بالنسبة للفراغ والامتلاء في آن واحد. أي تجسيد مادّي معيّن يجعل الفضاء دائرة، أو مركزا مثلا، ثمّ تعالق هذا التجسيد مع غيره من المكوّنات التي قد تجعل الدائرة مسبحا أو ساحة لصراع الثيران... والمركز ثقبا لكرة الولف أو محرابا داخل مسجد...

إنّ الفراغ من هذه الجهة، هو ما يجعل فضاء معيّنا في كلّيته متقاطعا مع غيره من الفضاءات. في حين أن الامتلاء يتسم بالعلاقات الداخلية. أي بما يحدّد فضاء معيّنا من الداخل بعد أن تتمّ عملية تقاطعه مع غيره من الفضاءات. هذا دون أن ننسى بأنّ الفراغات الجزئية داخل فضاء معيّن ذات سمات متميّزة هي التي تحدّد وظيفة عناصر التجسيد.

إنّ البنية على هذا الأساس تحدّد على أنها بنية داخل فضاء بنيوي. أي أنّ المسجد مسجد بالنسبة لغيره من المساجد

والكنائس والملاعب والساحات العمومية...

ثمّ على أساس أنّها فضاء منغلق يتميّز بعلاقات داخلية هي التي تحدّد كينونته.

أمّا البعد التخيّلي للفضاء فإنّه التفاعل الذي تتعالق ضمنه الذات الفردية والجماعية بهذا الفضاء بحسب ما ينتجه في الحياة اليومية للناس، وفي سيرورتهم التاريخية العامّة.

إنّنا نقصد بالتخيّل في هذا السياق أنواع الفعل الذي ينتجه الفضاء، وأنواع ردّ الفعل بإزائه. سواء تمّ ذلك في مستوى الحياة اليومية، أو في مستوى الممارسات التي تتصف بالبعد الكلّي، أي الممارسات ذات الصبغة الاجتماعية، سياسية كانت أو فنية أو إيديولوجية.

ولعلّ أهمّ اعتراض يمكن أن يوجّه لهذا البعد التخيّلي الذي نزعمه، يكمن في أن الحياة اليومية ذات توجّه واقعيّ يفصلها فصلا كلّيا عن الطاقة التخيّلية لدى البشر.

فنقدّم بين يدي هذا الاعتراض أنّنا نفصل فصلا جذريا بين البعد المادّي للفضاء، وبين التصوّر [الواقعي] للفضاء. أي بين أن

نمارس الفضاء على أساس كونه يرضي حاجاتنا العاديّة والمتداولة، كأن نذهب للنزهة أو الرياضة في حديقة المدينة. وبين تصوّرنا كون هذا الفضاء مجالا لذكريات أو طموحات أو عواطف.

ولذلك فإنّ مجموع العمليات التخيّلية المرتبطة بفضاء معيّن، هي نوع من التفاعل غير المادّي أو الواقعي الذي يرتبط بصورة الفضاء في أنفسنا لا بالفضاء نفسه، بحسب صورته الملموسة والتجريبية.

إنّ الفضاء بحسب هذا المعطى التخيّلي صورة في النفس، وتفاعل مع هذه الصورة. في حين أنّ الفضاء المادّي صورة في الواقع وارتباط سلوكيّ ومبتذل بهذه الصورة. **وينتج عن ذلك أنّ الفضاء الشعري نوع من هذه الصورة في النفس**. وهو من هذا الجانب يرتبط بالفضاء التشكيلي وبالفضاء في المسرح، أي بالفضاء الفنّي، انطلاقا من كونه فضاء للإبداع والتخيّل.

إنّ (زقاق المدقّ) المتشكل في رواية نجيب محفوظ، لا يمكن أن يكون هو (الزقاق) الذي عايشه هذا الكاتب في القاهرة القديمة. إنّه إعادة إنتاج تخيّلية وإبداعية لدرب من دروب

القاهرة، تفاعل معه نجيب محفوظ، وتخيّله، ثم كتبه كتابة فنّية. يشهد على ذلك أنّ فعل الكتابة نفسه فعل من صميم التخيّل، قد يستند إلى الواقع في بعض معطياته، ولكنّه يظلّ بالرغم من ذلك فعلا إبداعيا، لا نستطيع ممارسته إلاّ إذا تمكّنا من أن نحرّر طاقاتنا التخيّلية من أبعادها المادّية، لنربطها بأبعاد تفاعلية من صميم الطاقة الفنّية التي يمتلكها البشر.

قد تكون المدينة فضاء عشنا فيه أو ضمنه، ولكنّها تصبح بعد عملية التفاعل الإبداعيّ، مدينة متخيّلة منتمية إلى عالم في الذهن والوجدان. نحبّه ونكرهه ونصنع منه ذكريات وتأملات وطموحات، فيظلّ يسكن تاريخنا ومستقبلنا، بل قد يؤثّر في حياتنا اليومية ووعينا من جهة هذا التخيّل، لا من جهة البعد الواقعي والمادّي للفضاء بمفهومه المكانيّ المبتذل.

أليس لقرطبة أبعاد تخيّلية في حياتنا اليومية ؟

2. مراكز الهوية

إنّ فضاء الهوية لدى الذات الإبداعية كما تتمثّل عند عبد الولي الشميري فضاء شاسع ومتعدّد الأبعاد، يكاد يكون لا مركز له سوى عمق الذات في تفاعلها الإبداعيّ الكبير بكلّ مناطق الضوء التي تتمركز حولها العروبة في بعدها القوميّ الشاسع.

ولذلك فإنّ الذات حين تتفاعل بهويتها تقصد باستمرار إلى مناطق الضوء هاته، لا تفرّق ضمنها بين مركز وهامش، بل تتداخل المراكز والهوامش إلى حدّ الانصهار الكلّي، فتحيل في كلّ لحظة إبداعية على الهوية المصدومة وهي تنشد الأمل والخلاص من النكسات المستمرّة.

إنّ صنعاء هي القاهرة، والقاهرة هي الجزائر، والجزائر هي الرباط ؛ بل إنّ كلّ مناطق الضوء هاته تحيل إلى قرطبة باعتبارها المركز الرائع الذي يدلّ على مجد الهوية وماضيها السعيد والمزدهر.

ومعناه أنّ فضاء الهوية يتداخل بزمنها كي يصبح المكان ذا بعد تاريخيّ متمكّن تنغرس جذور الهوية ضمنه، فتتفاعل معه

الذات على أساس أنّه تاريخ عربيّ صميم، جرت أحداثه وبني مجده في مناطق متعدّدة من العالم العربي، تتحوّل في شعر عبد الولي الشميري إلى فضاء عربي يظلّ هو هو بالرغم من اختلاف الأمكنة والأزمنة.

ومن أهمّ فضاءات العروبة لدى الذات الإبداعية فضاء مصر، أرض الكنانة التي يختصر فيها التاريخ وتمتزج الأزمنة لتصبح موطنا للعروبة والروح القومية وأمجادها الغابرة والحاضرة.

ولنتبيّن هذا الاختصار الذي تتحوّل مصر ضمنه من التاريخ الفرعوني والدينيّ إلى التاريخ العربي الصميم، يمكننا أن نحلّل قصيدة **أوحَشتنا**[1] في مستوى المقاطع الصوتية الدّالة على هذا الاختصار، وعلى ارتباط الذات الإبداعية بهويتها حتّى لا فرق بينهما وكأنّنا حين نقول الذات نقول العروبة.

جدول 5

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
عامل مفعول	مراسيها	سفر	استقرار	مراسيها + استقرار	استقرار Vs تنقّل
عامل فاعل + عامل مفعول	مُرسيها	سفر	استقرار	مراسيها + استقرار	استقرار Vs تنقّل

إنّ الترسيمة التي بين أيدينا تسفر عن ذات إبداعية متنقّلة بين فضاءات شتّى، ولكنها حين تصل إلى أرض الكنانة تصبح ذاتا مستقرّة، تطمئن إلى الفضاء الذي أرست به، تنشد فيه مجالس العشق والجمال والإبداع :

تقول (أذكارُ) والآهات شاديهـــا
لأنتَ أعشـقُ صـــبٍّ في محبيهـــا

سُعدى لقلبِك أن أمسيتَ حاديــها
وشعرُك العذبُ يحلـو في مغانيهــا

كأنها وضبابُ النيـــلِ حُلَّتُهـــا
عروسةُ الدهرِ تزهو بالصِّبَا تِيهـــا

وأذكار هي بنت الشاعر، تركها وسافر إلى مصر، ثمّ استقرّ بها على أساس أنّ ابنته ستلتحق به فيما بعد.

ونحن لا يهمّنا هذا الحدث الواقعي بقدر ما يهمّنا حدث الاستقرار بحدّ ذاته إذ يحيل على ذات إبداعية تركت موطنها الأصليّ لتتفاعل مع فضاء آخر بعيد في مستوى المكان، ولكنّه

متمازج بالذات امتزاجا كلّيا، وهو ما يدلّ على تمازج الأمكنة وانصهارها إلى الحدّ الذي تصبح معه مكوّنات لفضاء ثابت هو فضاء الهوية. أي أنّ الهوية هي أصل الفضاء الذي تتفاعل معه الذات وتنتج إبداعها ضمنه، ونعني بذلك فضاء الروح القومية والعربية المتمثّل لدى عبد الولي الشميري في أقصى صوره.

وهذا الذي نقوله عن مصر، هو نفسه ما قد نستخلصه من قصيدته **قالت غيور** (2):

بروقُ الشَّــوق أمْ وَهَــجُ المَشَاعِرْ
يَلُوحُ عَـلَى جَبينـكَ بالبَشَـائِــرْ
تَقُولُ وَقَـدْ بَكَــتْ جَــزَعاً غَيُــورٌ
وَأَدْمُــعُــهَا مُجَــرَّدَةٌ خَـنَـاجِـرْ
أرَاكَ مُـولَّـهـاً جَـــذلاً مُـعَـنَّـى
وَدَمْعُ العَيْــنِ فِي الخدَّيــنِ ظَاهِــرْ

إنّ الذات الإبداعية في حالة سفر دائم، تعاني باستمرار من الغربة والقلق، أي أنّها ذات تبحث عن تحقّق هويتها، وعن أبعاد

وجودها الحضاريّ الذي تتعدّد فضاءاته ومكامنه. شعارها العشق والمحبّة والبحث الدّائم عن معشوقة تمتزج بها الذات وتخلص لها، ثمّ تحسّ راحتها وطمأنينتها واستقرارها. إنّ أبرز صورة لهذه المعشوقة هي الأرض، الأرض الشاسعة التي يتجذّر فيها انتماء الذات.

في هذه المرّة ستتجسّد المعشوقة في أرض بعيدة تنغرس فيها الروح العربية للذات، ويتبلور ضمنها انتماء الذات لهويتها عبر فضاء متمركز، ناضل في سبيل استعادة هويته وأصالته شهداء وثائرون اختاروا الاستشهاد والموت والتضحية بكلّ ما يملكون حتّى يبعدوا عن وطنهم عوامل اغتصاب هذه الأصالة وتغييب تلك الهوية.

إنّ الذات تنتقل من عشق قاتل إلى آخر غيره، علّها تلملم عناصر تماسكها وتتوحّد بمكوّنات وجودها :

تقول وقد بكت جزعاً غيور

وأدمـــعُــها مجـــرّدةٌ خـــنـــاجِـــرْ

إنّ الدّموع التي تذرفها هذه العاشقة دموع قاتلة تمزّق الذات من داخلها، ولكنّ الذات لا محيد لها عن أن تتنقّل قاصدة لهوى آخر قاتل هو أيضا.

من هنا يأتي تمزّق الذات، وتشتتها بين فضاءات متعدّدة، إذ ترتبط بعشق مراكز متعدّدة، كلّ منها يشكّل محورا للهوية أو مكوّنا من مكوّناتها، تسعى الذات الإبداعية إلى تلاحمه مع غيره واندماجه ضمنه. ولذلك نبادر إلى القول في هذا السياق إنّ فضاء الهوية فضاء متعدّد تسعى الذات إلى استيعابه وتلاحمه، كي تمارس وجودها من خلاله في كلّيته. ومعناه أن الفضاء بنية متداخلة العناصر، تتماهى معها الذات حتّى تتمازج بهويتها.

إنّ الغيرة التي ألّمت بالعاشقة السابقة تكشف في وضوح عن أنّها جزء من الهوية، ولذلك فالذات التي تستثير هذه الغيرة ذات لا تختار تنقلها بقدر ما تعشقه وتسعى إليه. إنّها ذات موزّعة العشق:

أجبت نعم أحـبّ وذا اعـترافي

وفاتِنتـي لهـا فَتَـكـاتُ شاعـر

إنّه بقدر ما يمزّق قلب الشاعر عشقه القديم، بقدر ما يمزّقه عشقه الجديد. وهو ما يكشف عنه تقابل الصورتين :

أدمعُها مجرّدة الخناجر = وفاتنتي لها فتكات شاعر

فيمكننا أن نستخلص من الصورتين أنّ عشق الذات عشق صادق في الحالين معا، وأنّ فضاء هذا العشق هو المتبدّل من مركز إلى مركز.

دعينــي ألثـم الأوراسَ فيــهــا

وأرشف من مراشفهــا المســاكِــر

إنّ المركز الجديد للعشق أو للفضاء المتبدّل هو الجزائرُ هذه المرّة، تريد الذات أن تتوحّد بجبال الأوراس فيها وأن تسكر من محبّتها لهذه الأرض التي عرفت طيلة تاريخها بالدفاع المستميت عن حضارتها وهويتها.

دعيني اليوم أسْجدُ في ثراهــا

تُرابٍ مِثل مَـاءِ السُّحْـبِ طَاهِــرْ

تُقَـــبِّـلـهُ الكَرَامَـةُ كُـلَّ يَـوْمٍ

ومن جَسَدِ الضـيـاءِ لَـهُ مَنَـائِـرْ

رَأَيْتُ الشَّمْسَ تُشرقُ فِي يَدَيْهِ

وَتَحْبُـو في القبائـلِ والعَشَـائِـرْ

ولكنّه بالرغم من هذا العشق المتمكّن من الذات الإبداعية وبالرغم من التفاني في سبيل التمازج بفضاء الهوية وأبعادها التاريخية والحضارية، بالرغم من ذلك، نلاحظ أنّ الصدمة الوجودية لدى الذات صدمة مستمرّة ودائمة، وأنّ الانفصام بينها وبين هويتها انفصام حادّ ومتوتّر :

وأحـزانُ العـروبـة جاثمـات

على بَسَمَـاتِنـا فَمتـى تغـادر

متى تتـعانـقُ الأقـطارُ لُقيـا

متى يُمحى الفراق متى يُهَاجِـرْ ؟

إنّها الذات الحزينة والمصدومة، تعكس بنية فضاء متمزّق لا سبيل إلى تلاحمه أو لمّ شتاته. ولذلك فإنّ الهوية لدى الذات هوية

ممزّقة.

فلا استقرار إذن للذات، ولا سبيل إلى تمركز عشقها، ولذلك هي قلقة باستمرار، ومسافرة دوما في سبيل البحث عن عشق جديد أو عن مركز يكشف تلاحم الفضاء والهوية في آن واحد.

جدول 6

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
مقصود	الجزائر	حبيبة	حبّ	جزائر + حبّ	حبّ Vs كراهية
مقصود	الجزائر	حبيبة	حبّ	جزائر + حبّ	حبّ Vs كراهية

إنّ هذين المقطعين يكشفان عن نظام دلاليّ يعكس بنية الفضاء التي تتعلّق بها الذات الإبداعية وتتفانى في سبيلها، أي محبّة هذه الذات لمركز متمكّن من مراكز الهوية، وعشقها المتمكّن حدّ الهيام لهذا المركز باعتباره أحد معاقل العروبة وصورة مثالية للروح القومية التي تسكن الذات وتتملّكها من الداخل.

ولكنّ هذا العشق عشق للتمزّق والانفصام داخل الذات إذ لا يستجيب لطموحها العارم في أن تتملّك هويتها وتندمج في إطار من التكامل بينها وبين هذه الهوية ضمن الفضاء الشاسع الذي يشكّل بنيتها الكلية، أعني العالم العربيّ في مجمل ما يتضمّنه من مراكز تتصادم فيما بينها حتّى لا حياة لهذه الهوية أو تلاحم، بما يضمن طمأنينة الذات واستقرارها. وهو ما ينتج عنه تمزّق مأساويّ لهذه الذات وقلق دائم لديها بما يكشف عن انفصام وجوديّ بينها وبين هويتها.

إنّ هذا التحوّل الرهيب من حالة العشق إلى حالة الانفصام هو ما تسفر عنه المقطوعة التي تكوّن نهاية النصّ أو قمّته، وهو ما قد نبلوره من خلال المقطعين :

الضفائر ≃ الضمائر

على أساس أنّهما يقابلان المقطعين السابقين، ويتقاربان معهما حيث في عدد ما يتشابهان فيه من أصوات أي :

الجزائر ≃ الجزائر : ستّة أصوات متشابهة ≃ محبّة

الضفائر ≃ الضمائر : خمسة أصوات متشابهة.

جدول 7

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
مقصود	الضفائر	غواني	لهو	الضفائر + لهو	لهو Vs جدّ
فاعل	الضمائر	تأنيب	جدّ	الضفائر + جدّ	جدّ Vs لهو

إنّ الذات كانت تسلو في لهوها وحياتها العبثية، تحبّ كلّ غانية تقع في طريقها، ولكنّها حين صحا ضميرها ورجعت عن غيّها رأت أن الارتباط بتاريخها ومجدها وهويتها هو الطريق الأقوم لطمأنينتها وممارسة حياتها الجادّة ولذلك استبدلت بعشق النساء عشق الأرض والوطن، ثمّ الفضاء الشاسع الذي يمثّل جوهر وجودها :

نعم أهوى الجزائر مثل جبّي

لأرضِ الجـنّتــــين وللمعافـــر

إنّ ضمير الذات حين استفاق من غيبوبته وصحا عن ممارسة حياة اللهو والعبث، ثمّ ارتبط بالأرض وبالفضاء الشاسع للهوية، استفاق أيضا على حالة مأساوية لممارسة هذه الهوية، تتمثّل في الجراحات التي تصيب الذات من جرّاء أحزان العروبة وحالات تمزّقها. وهنا تكمن قمّة الانفصام والمصير المأساويّ للذات :

وأحزانُ العروبة جاثمــــات

على بَسَمَاتِنـا فَمتــى تغـــادر

متى تتعانـقُ الأقـطـارُ لُقيــا

متى يُمحى الفراق متى يُهَاجِرْ ؟

تُمَزِّقُنَا مَطَامِـعُ حَاكِمينـا

وَيَحْكُمُهُمْ (دَبلْيُو) الحِقْدِ فَاجِرْ

ولكنَّ للفضاء في ذهن الشاعر بعد آخر يصارع البعد الأوّل ويغالبه باستمرار، أعني بعد التمركز والطمأنينة والاستقرار في مقابل بعد التمزّق والشتات المأساويّ الذي تعاني منه الذات الإبداعية.

إنّ استقرار الذات وطمأنينتها بعد ضمنيّ في مجمل القصائد التي تشهد حالة التمزّق والشتات، بمعنى أنّه إذا كان النظام الدلالي للقصيدة هو الضياع والوجود مثلا، وكانت حالة الضياع هي الغالبة على مجمل الدلالات الجزئية للأبيات الشعرية، فإنّ هذا لا يمنع من أن تكون الدلالات الجزئية الدّالة على حالة الوجود والاستقرار حاضرة هي أيضا داخل النصّ الواحد. وذلك لأمرين اثنين أساسيين يتلخّصان في :

أ. كون النظام الدلالي لنصّ معيّن لابدّ له من أن ينبني وفق تفاعل مقولتين اثنتين على الأقلّ، أي : حبّ≠ كراهية، حياة≠ موت، وجود≠ عدم... الخ.

فإمّا أن تكون عناصر المقولتين حاضرتين معا، بمجمل عناصرهما المكوّنة لهما، أو أن تكون عناصر المقولة الغالبة حاضرة، وعناصر المقولة الثانية مغيّبة، تتحاضر مع مقوّمات المقولة الأولى بصورة ضمنية، وهو ما لاحظناه في قصيدة : **طلاق ولاّدة** الدّالة على حالة الضياع والتمزّق المأساوي، على عكس ما هو حاضر في قصيدة : **غيور** من كون حالة الاستقرار هي الغالبة، ولكنّ حضور حالة التمزّق متفاعلة معها بشكل صريح في النصّ.

ب. إنّه إذا كانت الذات مشتاقة باستمرار إلى حالة استقرارها وطمأنينتها فإنّ هذا يعني أنّها ذات تبحث عن هذه الحالة ضمن الفضاء الشاسع الذي يمثل هويتها شبه المفقودة. ولذلك فإنّها كثيرا ما تجد في مراكز هذا الفضاء الشاسع الشعور المطمئن بتلك الحالة، فيتشكّل من ذلك دافع قويّ للإبداع الشعري الذي تحاول الذات عن طريقه أن تحدث عملية التوازن بين حالة قلقها وحالة استقرارها.

إنّ قصيدة : **إلى الرباط** [3] صورة واضحة لحالة الاستقرار هاته، إذ الذات القلقة والمتنقّلة عبر الفضاء الشاسع لمراكز هويتها، ذات تجد في المغرب مستقرّا لحالة قلقها، ورباطا محافظا على مقدّمات هويتها :

إلى الربـاط وأنفــاسي مرابطـة

فيهـا وأذكار قلبــي من أغانيهــا

إنّ **أذكار** – كما تحدّثنا عن ذلك سابقا – هي ابنة الشاعر، ولذلك فهي مركز محبّته وامتداد هويته، تتحوّل هنا إلى أغنية من أغانيه وإبداع من إبداعاته، وذلك في إطار من التفاعل بينها وبين مدينة الرباط عاصمة المغرب حيث ترابط أنفاس الذات وتطمح إلى أن تجد مستقرّا لها من حالة القلق والتمزّق التي تساورها.

بل إنّ الأمر لا يقف عند هذا الحدّ من أنّ ابنته التي هي استمرار لهوية الذات جزء لا يتجزأ من أحد مراكز هذه الهوية، وإنّما يتعدّاه إلى أنّ جذور هذه الهوية تنغرس في اليمن التي هي الموطن الأصليّ للذات بنحو ما تنغرس في المغرب، وذلك على أساس أنّ سكّان المغرب الأوائل الذين هم الأمازيغيون قوم ذوو

أصول يمنية. يقول :

والقادة المغربيــون الأُلى نزحوا

منّا وهم صوت بانيهــا وشاديهــا

إنّ النظام الدّلالي للنصّ يشهد بوضوح على هذا التأويل الذي نزعمه من أنّ أصول الهوية واحدة، ومن أن فروعها واحدة أيضا.

جدول 8

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
قاصد	المغربيون	أهل	هوية	أهل + هوية	هوية Vs لا هوية
مقصود	المغربيون	منّا	هوية	منّا + هوية	هوية Vs لا هوية

فنلاحظ :

أ. أنّ المقطعين الصوتيين المتميّزين بقدرتهما الدلالية الكبيرة: (المغربيون ≃ المغربيون) قد تشابها في تسعة أصوات متطابقة. وهو ما يجعلهما أقوى المقاطع في التعبير عن النظام الدلالي للنّص.

ب. أنّهما وردا ضمن سياق خاصّ متطابق : (أهل ≃ منّا) يتحدّد في أنّ المغاربة أهل للذات الإبداعية إذ من أصولها ينحدرون.

ج. والشيء نفسه بالنسبة للقسم السياقي الذي يتحدّد في الهوية.

د. فنستخلص أنّ النظام الدّلالي العامّ للقصيدة : (هوية Vs لا هوية) يشهد على أنّ الفضاء الذي تبدع الذات في إطاره فضاء للهوية والبحث عن استقرارها، إذ الرباط موطن المغاربة، فهي مركز من مراكز هوية الذات الإبداعية.

هوامش :

1- أوتار، ص. 67.

2- أوتار، ص. 63.

3- المثقف العربي، عدد 34.



الزمن الشعري والذات الإبداعية

1. الزمن الشعري

يختلف الزمن الشعري عند الزمن الفيزيائي اختلافا جذريا، إذ كلّ واحد من هذين الزمنين يمارس وجوده بصورة مغايرة. فالزمن الشعري زمن متوقّف ضمن لحظة معيّنة تتجه إلى العمق، والزمن الفيزيائي يسير سيرا أفقيا. إنّنا حين ننتج الشعر أو نقرأ قصيدة من القصائد نكون خارج الزمن اليومي، لا نفكّر في التوالي السطري للدقائق والثواني، بل نسعى إلى إيقاف هذا التوالي

ضمن اللحظة الإبداعية، لتعميقها، ولجعلها زمنا عموديا يحيل على اللحظة نفسها، فيخرجنا من مقاييس الزمن العادي، ليدخلنا إلى زمن آخر يسمّيه الفلاسفة زمنا ما ورائيا، أو زمنا ميتافيزقيا. لقد تناول باشلار Bachelard هذه القضية من وجهة نظر فلسفية فأكّد في مناسبات مختلفة أنّ "الشاعر يحطّم الاستمرار البسيط للزمن المتسلسل، كي يؤسّس لحظة متشابكة يربط بها تزامنات متعدّدة. وذلك ما نلاحظه في كلّ شعر أصيل، إذ تجد فيه عناصر زمن متوقّف، زمن لا يخضع للمقاييس، زمن سنسمّيه عموديا لنميّزه عن الزمن العادي الذي ينقضي بجريان الأنهار ومرّ الرياح بشكل أفقي".[1]

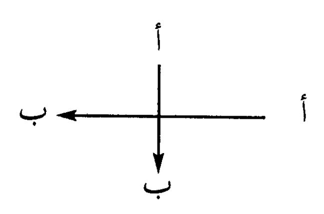
وهو رأي فلسفي عميق دافع عنه باشلار في مجمل كتاباته عن الفنّ والشعر. إلاّ أنّ مقاربته لهذا الزمن ظلّت فلسفية وحدسية إلى حدّ بعيد، إذ لم يقدّم لنا في أيّ مناسبة تبريرا علميا واضحا لهذا الاختلاف الجوهريّ بين الزمن المادّي والزمن الشعري.

إن قضية **الربط بين تزامنات متعدّدة**، إشارة قويّة إلى التواقت الذي تمثّله دوالّ النصّ الشعري، فتحيل بحكمه على زمن واحد يظلّ متوقّفا ومتّجها إلى العمق باستمرار، وذلك من أجل تحويل الزمن الأفقي إلى لحظة شعرية تمارس وجودها خارجه. وقضية التزامن هاته، تناولها علماء اللغة المعاصرون بشكل ضافٍ ومتعدّد التوجّهات. ومن هؤلاء سوسير F. de Saussure الذي يعدّ التزامن والتعاقب حجر الزاوية في محاضراته الشهيرة التي جمعها طلبته ونشروها تحت عنوان : **دروس في علم اللّغة العامّ**. إنّ الكلام اليومي عند سوسير يتألف بحسب نظام محورين اثنين هما: المحور الأفقي والمحور العمودي. وذلك لأنّ التقاطع بين هذين المحورين هو الذي يتأسى وفقه نظام اللغة.

نعم إنّ الدّوالّ اللغوية تتجه اتجاها سطريا متعاقبا بشكل أفقي، أي أنّ بعض عناصرها يظهر بعد بعضها. فتكوّن سلسلة كلامية. ولكن هذا التوجّه غير كافٍ وحده لإنتاج الكلام، أو لتأليف الجمل. وإنّما الأمر يتعلّق في هذا الكلام بتقاطع محورين اثنين، أو توجّهين مختلفين، بهما يحدث التأليف، وعنهما يتمّ حدوث الكلام أو إنتاجه. وهما المحور الأفقي والمحور العمودي

اللذين لابدّ من تقاطعهما كي نتكلّم ونتواصل.

وهو ما يمكن توضيحه بحسب الترسيمة الشهيرة لهذا العالم السويسري الذي كان الرائد الأوّل لعلم اللغة المعاصر :



إن العلاقات الرابطة بين عناصر المحور الأفقي هي علاقات تضادٌ وتصادم؛ في حين أنّ العلاقات بين وحدات المحور العمودي هي علاقات تشابه. هذا إلى جانب كون علاقات المحور الأوّل علاقات تتّسم بالحضور، وعلاقات المحور الثاني تتّسم بالغياب. إنّنا حين نطبق كلمة طفل مثلا، نكون :

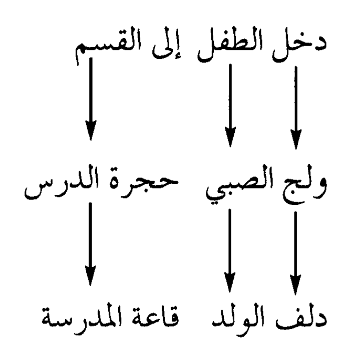
أ. قد اخترنا في مستوى أصوات اللغة حرف الطاء من محور غائب هو : ت - ث - ط، وهي حروف تربط بينها علاقة التشابه أو التماثل، إذ لا يمكن أن نؤلّف منها كلمة أو وحدة معجمية.

ب. ثمّ ألّفنا بين الطاء والفاء واللام كلمة طفل، طبقا لعلاقات حاضرة تتّسم بالتضادّ والتصادم.

والشيء نفسه فيما يتعلّق بالوحدات المعجمية.

إنّنا نختار من محور التشابه أو المحور العمودي وحدة صرفية. اشتقاقية نستحضرها من بين وحدات أخرى تتماثل معها في إطار من العلاقات الغائبة : طفل ≃ صبي ≃ ولد ≃ ... إلخ.

ثمّ نؤلّف ـ ضمن المحور الأفقي ـ بين هذه الوحدة وغيرها ممّا لابدّ أن يدخل معها في علاقات التضادّ أو عدم التشابه :



.... إلخ

إنّ لغة التواصل اليومي تقع عند نقطة التقاطع بين المحورين المذكورين، أي أنّ بنيتها تعتمد على نظامين اثنين هما : نظام

التشابه ونظام التضادّ. ولكنّ التقاطع بين هذين المحورين يتّسم بالتوالي والتتابع الزمنيين، أي أنّ عناصره الحاضرة في الكلام ذات طابع تسلسليّ وأفقيّ وسطري، يتحكّم فيها الزمن الفيزيائي بحسب تتابعه، وبحسب كون عناصره اللاحقة تمحو عناصره السابقة.

يقول سوسير :

"إنّ الدوالّ السمعية لا تمتلك إلاّ السطر الزمني ؛ إذ أنّ بعض عناصرها يظهر بعد بعضها الآخر، فتكوّن بذلك سلسلة".[2]

ويؤكّد على ذلك بأنّ : "الكلمات داخل الخطاب تتعارض بحكم تسلسلها وبمقتضى الطبيعة السطرية للّغة، هذه الطبيعة التي يستحيل معها إمكانية النطق بعنصرين اثنين في لحظة واحدة".[3]

وهو ما نستخلص معه أنّ علاقة الزمن باللغة الطبيعية علاقة توافق سطريّ. أي أنّ لغة الكلام تتوازى مع الوحدات الفيزيائية للزمن توازيا أفقيا. ذلك أن وحدات هذه اللغة حين تتألّف، بعد تقاطع المحور العمودي بالمحو الأفقي، يكون تأليفها هذا – بعد

التقاطع طبعا – تأليفا أفقيا متسلسلا، تتوالى وحداته السطرية تواليا زمنيا متتابعا، تمحو فيه العناصر اللاحقة عناصره السابقة.

وذلك ما استخلصه هيلمسليف في كتابه **الكلام** :

"إنّنا حين نسمع (نصّا) منطوقا، نجد أنّه يتكوّن بالنسبة إلينا من إشارات، وأنّ هذه الإشارات بدورها تتكوّن من عناصر تتوالى عبر الزمن ؛ أي أنّ بعضها يسبق وبعضها يلحق. ومعنى ذلك أنّ الإشارات تكوّن سلسلة، وأنّ عناصر كلّ إشارة تكوّن سلسلة أيضا" (4)

إنّ هذا الذي يذكره سوسير وباشلار وغيرهما من علماء اللغة الطبيعية يتعارض تعارضا تامّا مع ما استخلصه باشلار فيما يتعلّق بالزمن الشعري، إذ يحدّد رفض الذات الإبداعية للزمن الأفقي باعتبارها ذاتا تسعى إلى أن تتحرّر من هذا الزمن عبر ثلاث تجارب متدرجة ومتقاطعة في آن واحد، وذلك وفق :

"1. التعوّد على عدم إرجاع الزمن الخاصّ إلى زمن الآخرين، أي تحطيم الأطر الاجتماعية للمدّة.

2. التعوّد على عدم إرجاع الزمن الخاصّ إلى زمن الأشياء، أي تحطيم الأطر الظاهراتية للمدّة.

3. التعوّد على عدم إرجاع الزمن الخاصّ إلى زمن الحياة، أي تحطيم الأطر الحيوية للمدّة.

وساعتها فقط تصل إلى مرجعية تزامن مستقلّ، يكمن في الذات دون الحياة الخارجية ؛ فتمحي فجأة كلّ أفقية مسطّحة، ويتوقف الزمن عن أن يتوالى لينبجس ويتفجّر".[5]

إنّ التعارض الجوهري بين علماء اللغة وعلماء الشعر يتمثّل أساسا في سطرية الدّال اللغوية وتواليه الزمني ؛ وفي تزامن الدّال الشعري وتمركزه ضمن اللحظة الإبداعية. وهو ما يجعلنا نعتقد اعتقادا راسخا بأنّ هذا الأخير يتّجه اتجاها عموديا على خلاف ما هو عليه الأمر بالنسبة للدّال اللغوي.

ولعلّ هذا التوجّه العمودي للدّال الشعري هو ما دفع جاكبسن إلى تبيّن نظرية التوازي ؛ إذ سنلاحظ لديه أنّ بنية اللغة الشعرية قائمة على إسقاط نظام المحور العمودي على نظام المحور الأفقي. أي أنّ التركيب الشعري يستند إلى نظام التشابه في مقابل

كون التركيب اللغوي خاضعا لنظام التضادّ والتصادم.

يقول :

"لقد استرعى انتباهي منذ أن كنت طالبا، التنظيم الداخلي البالغ الوضوح دوما لشعر المنشدات الشعبية الروسية، وقد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التوازي الذي [يربط] من البداية إلى النهاية أبيات [النصّ] المتجاورة". (6)

وقد أكّدَ جاكبسن في مجمل ما أنتجه من أبحاث في مجال الشعر على أنّ التوازي قانون عامّ وكلّي، يتحكّم في مجمل مستويات الخطاب الشعري، أي في بنيته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية. ولذلك فإنّ "بنية الشعر هي بنية التوازي" عنده. وينتج ذلك عن أنّ الوظيفة الشعرية تعمل على أن "تسقط مبدأ المساواة [النابع] من محور الاختيار على محور التأليف".(7)

يقول أبو تمّام :

السيف أصدق أنبـــاءً من الكتب

في حدّه الحـدّ بين الجـد واللعـب

بيض الصفائح لاسود الصفائح في

متونهنّ جـلاء الشـــكّ والريـب

فنلاحظ وفق منظور جاكبسن التشابهات المؤدّية إلى التوازيات التالية :

1. **في المستوى الصوتي :**

أَ سْ – أ صْـ / أ نْ – أ ن / نَلْ – نَلْ / با – بي – بَي – بي /حَدِّ - حَدُّ - جِد

2. **في مستوى الوحدات المعجمية :**

السيف ≃ الصدق ≃ الحدّ ≃ الجدّ الكتب ≃ اللعب ≃ بيض الصفائح ≃ متون سود الصفائح ≃ الشك ≃ الريب

3. ب 1 - جملة إسمية + صيغة تفصيل + شبه جملة

ب 2 - جملة إسمية + صيغة تفصيل + شبه جملة

4. **في المستوى الدلالي :**

السيف : علاقات التشابه	الكتب : علاقات التشابه
≃	≃
الصدق	الكذب
الحدّ	≃
≃	اللعب
الحدّ	≃
≃	سود الصحائف
الجدّ	≃
≃	≃
بيض الصفائح	الشك
≃	≃
متون	الريب
≃	
جلاء	

الدّالة : توازي بالتضاد بين السيف والكتب.

إن اللحظة الإبداعية حين يتحكّم فيها زمن التوقّف، وتنحو نحو العمق، لا يتمكّن التركيب من أن يمارس فعاليته ضمنها إلاّ بأن يشابه ويكرّر ويعيد، حتّى يستوعب طاقة الزمن المتوقّف إلا منتهاها. وذلك وفق ما يسمّى لدى باشلار، شبكة التزامنات التي أشرنا إليها قبل قليل ؛ أي "أنّ التأليف الشعري لا يتّجه اتجاها سطريا تتعارض ضمنه الدوالّ وتتسلسل تسلسلا أفقيا... وإنّما يتجه اتجاها عموديا، تتطابق عناصره مع الزمن فتوقفه عند حدّ معيّن، ثمّ تتدرّج داخل حدّها الزمني فتسعى إلى تثبيته وربطه بالذاكرة. ولذلك يصحّ أن نقول : إنّ زمن الشعر زمن ذاكريّ ومتوقّف يتجه إلى العمق بدلا من أن يكون سطريا ومتسلسلا".[8]

يقول الفارابي :

"والأقاويل، منها ما هي ذوات أجزاء، ومنها ما ليست هي ذوات أجزاء، وهي التي تسمّى المسرودة. والأقاويل ذوات الأجزاء منها ما هي ذوات عودات، ومنها ما ليست هي ذوات عودات. وذوات العودات هي التي تتساوى أجزاؤها التامّة في عدد الحروف ويتشابه ترتيبها".[9]

وهو كلام يتضح من خلاله أن مفهوم العودة، وتساوي الأجزاء، وتشابه الترتيب، مفاهيم نابعة – في رأينا – من التوجّه العموديّ للنصّ الشعري. أي أنّنا حين نعود لنكرّر الجزء السابق بقصد المساواة والتشابه، نكون مضطرّين إلى التوجه ضدّ السطرية والتوالي الأفقي للإشارات، وكذا ضدّ زمنها المادّي لنصطنع العمودية، والتكرار، والزمن الشعري المتوقّف عند لحظة نسعى إلى تعميقها باستمرار" (10).

ولكنّ لدينا إشكالا جوهريا فيما يخصّ الشعر الحرّ، أو شعر التفعيلة وقصيدة النثر. إذ في الوقت الذي قد تظهر فيه التشابهات والتوازيات والتكرارات في القصيدة الموزونة، ذات القافية، والشطرين... إلخ، تظهر بوضوح وقوّة في المستوى الصوتي والمعجمي والتركيب والدّلالي، لأنّها في أصلها العروضيّ منبنية على التشابه والتوازي ؛ لا نجد ما قد يوضّح ويبرّر هذا النظام خارج القصيدة التي تسمّى عندنا عمودية. ونعني بذلك على وجه الخصوص شعر التفعيلة.

ولذلك نبادر إلى القول – بقصد تقديم بعض الحلول العلمية لهذا الإشكال – : إنّ قانون التكرار يظلّ هو هو في جميع الأشكال الشعرية، وكذلك نظام التوازي الذي لا يتغيّر في جوهره من القصيدة العمودية إلى النصّ المعتمِد على بنية التفعيلة. وإنّما الذي يحدث هو أنّنا – في حال غياب الشطرين والقافية نصبح بإزاء التكرار الحرّ أو غير المقيّد. وذلك لأنّ شعر التفعيلة :

أ. يحافظ على معطى انعكاس نظام الوزن في نظام اللغة، إذ يعتمد التفعيلة على أساس أنّها وظيفة وزنية تزيح التركيب اللغوي العادي وتوقفه، ليحلّ محلّه تركيب شعريّ يجعل السطر المكتوب أو المنطوق قائما على أسس إنشادية وتطريبية ليست هي المعتمدة في الجملة اللغوية. أي أنّنا نصبح مع قصيدة التفعيلة بصدد الجملة الشعرية والسطر الشعري.

ب. إنّ قصيدة التفعيلة تعمل هي أيضا على أن تعكس نظام المحور العمودي في نظام المحور الأفقي. ولذلك فإنّها تؤكّد قوانين التكرار والتشابه والتوازي في كلّ مستوى من مستوياتها. اللهم إلاّ أنّها تستغني عن التوازي الدقيق والمحدّد الذي تقوم عليه

القصيدة العمودية فيما يخصّ عدد التفعيل، والانقسام بين الشطرين، وتوالي القوافي بصورة منسجمة وكلية داخل النصّ الواحد.

ج. يصحّ أن نقول إذن على حدّ تعبير الفارابي : إنّ قصيدة التفعيلة : "قول ذو عودات غير متساوية". فنستخلص أنّ هذه القصيدة تتوجّه هي أيضا إلى توقيف الزمن السطري وجعله زمنا عموديا يسير إلى العمق، فينجبس ويتفجّر، ليختلف اختلافا جذريا عن زمن اللغة الطبيعية.

د. إنّ الشعراء الكبار يتوحّدون بهذا الزمن ويستوعبونه حتّى آخر رمق. وذلك لأنّهم في لحظة الإبداع، ينسلخون عن الزمن اليومي والحياة العادية والمبتذلة، ليتقمّصوا زمنا إبداعيا متوقّفا ضمن هذه اللحظة، ينسجم معها ويتفاعل بها، لتصبح مركزا يستوعب مجمل معطياته.

2. زمن الذات الإبداعية

استخلصنا فيما سبق أنّ الذات الإبداعية تعمل باستمرار على أن تمحو الزمن الفيزيائي والمادّي لتحوّله إلى زمن شعريّ يتّجه نحو العمق، نحو توقّف اللحظة الإبداعية واتجاهها بشكل عموديّ.

ولكنّ السؤال الأساسيّ الذي لابدّ من طرحه في هذا السياق هو دلالة هذا التوقّف ومرجعيته، أي كيف تتشكّل فرادة الشاعر عبد هذا النظام العامّ للزمن الشعري ؟ ما دلالة التوقّف لدى مبدع معيّن ؟ وما هو هدف الذات من إبداع زمنها الخاصّ؟

عن هذه الأسئلة سنحاول أن نجيب من خلال ما سنستخلصه لدى عبد الولي الشميري في إطار علاقة الذات الإبداعية بالزمن.

إنّنا لا نقصد بهذا الزمن البعد اليومي الرتيب الذي يحيل إلى الساعات والدقائق باعتبارها واقعا ماديا يعيشه الإنسان وينقضي بانقضاء جزئياته. بل نقصد إلى الزمن الشعري والإبداعي على أساس أنّ له مقوّمات مخالفة للزمن الفيزيائي والماديّ.

يحيل الزمن الماديّ عادة على حدث، وهذا الحدث لابدّ أنّ له مرجعا واقعيا وبعدا معيشا أو تجربة واقعية ؛ في حين أنّ الزمن الشعري يحيل على لحظة جمالية هي لحظة حبّ معيّن، أو ألم ومعاناة من جرّاء تجربة إبداعية، ثمّ قلق وتوتّر وجوديين بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة. والذات في كلّ ذلك تعيش زمنا داخليا هو زمن التجربة الإبداعية.

يقول في قصيدته **ما اسمها** [11] :

وأراك تركـــــض مسرعـــا

يـا ويــح قـــلبـــك ما وعـــى

فنفترض أنّ للركض والسرعة زمنين اثنين هما : الزمن الفيزيائي، أي زمن الركض والسرعة الحقيقيين والمعاينين من طرف فاعل البيان الذي يشاهد هذا الركض ويصفه بالسرعة، وكأن المخاطب يمشي حقّا بخطوات متسارعة ليدرك هدفا معيّنا ومحدّدا في بعده المادّي، كأن يصل إلى شارع معيّن ينتظره فيه شخص لغرض معيّن، أو ساحة للسباق... الخ.

والزمن الثاني زمن إبداعيّ تتماهى في الذات مع خطابها الشعريّ، لتحيا زمنا داخليا ليس للركض والسرعة ضمنه أي بعد ماديّ محسوس، وإنّما الأمر في كلّ ذلك راجع إلى لحظة نفسيّة تستوعب الذات الإبداعية فتنصهر داخلها لتصير السرعة ذات مقاييس ما ورائية، شبيهة بالحلم، ومندمجة في عملية التخيّل الشعريّ إلى أبعد حدّ ممكن.

من أين جئت ؟ وأيـــن كنْـــ

ـــتَ ؟ ومـــا لبثـــت مـــودّعـــا

إنّ السرعة تصل إلى حدّها الأقصى حتّى لا سرعة – إن صحّ هذا التعبير –، وإنّما هناك زمن نفسيّ تتحطّم فيه الأبعاد الفيزيائية للزمن بمعناه المتداول، فيصير ذا بعد مطلق ولا نهائي غير خاضع لأيّ مقياس. ثمّ تتماهى الذات مع هذا الزمن المطلق، فتصير هي نفسها غير ذات أيّ حدود، كأنّها ذات حالمة تعيش خيالا إبداعيّا مطلقا. وهو ما عبّر عنه الشاعر بكونه لا حدود لمجيئه وانصرافه وتوديعه.

إنّ زمنه زمن كونيّ يشبه زمن النجوم والأفلاك، ولذلك فلا موضع له أو وقت نستطيع عبرهما أن نحدّد له حيّزا معيّنا تتحرّك ضمنه الذات الإبداعية. إنّ هذه الذات تعيش في اللازمن، وفي اللانهائي. ذات محكومة بالزمن الإبداعي، الزمن المتوقّف ضمن اللحظة الشعرية، والمتجه إلى العمق لتثبيت هذه اللحظة كي تصير مطلقة ومنسجمة مع مقوّمات الخيال الشعريّ التي هي مقوّمات لامادية وما ورائية.

يقول من قصيدته **بلا عنوان** (12) :

ولأنتِ في حلمي الأنيس وفي دمي

جمــر توقّــد بالمحبّــة واشــتعـل

...

إنّـي أســيرك صائمـــا أو مفطـــرا

حدّثت عن عشقي الأواخر والأول

يمتدّ زمن الحلم ويستوعب الذات حتّى لكأنّها تعيشه واقعا ماديا معاينا، إذ تستأنس فيه بامرأة جميلة ترى فيها رمزا للعشق

والجمال، وموضوعا رائعا للتجربة الشعرية.

ثمّ تعيش هذه الذات نوعا من الأسر داخل الزمن الشعري، فتتحدّث للأوائل والأواخر عن تجربة العشق في إطار زمن مطلق هو زمن التجربة الإبداعية.

ومعناه أنّ الزمن الشعري الجزئي سرعان ما يتحوّل إلى زمن مطلق ولا نهائيّ لا حدود له أو مقاييس، إنّه زمن ميتافيزيقيّ لا علاقة له بالزمن اليوميّ الذي تعيشه الذات الواقعية في حياتها الرتيبة والمعهودة، زمن يحيل إلى داخل الذات، إذ تتوقّف عنده في لحظة التجربة الشعرية، لتحوّل العالم كلّه إلى لحظة شعرية وإبداعية هي الأصل في الوجود والحياة بالنسبة للذات الإبداعية.

ولقد تبيّنا فيما سلف أن هذه الذات، الإبداعية لدى عبد الولي الشميري ذات قومية، لا تستطيع أن تمارس وجودها إلاّ في إطار انتمائها إلى العروبة، وإيمانها الراسخ بالأصول التاريخية والحضارية للإنسان العربي.

ثمّ تبيّنا أيضا أنّ هذا البعد القوميّ الثابت لدى عبد الولي الشميري بعد يتميّز بانتمائه إلى فضاء شاسع هو فضاء الإنسان

العربي بمراكزه المتعدّدة والمتنوّعة التي تحيل في كلّ تجربة إبداعية إلى عاصمة عربية معيّنة أو إلى بلد محدّد، بل قد يحيل أحيانا إلى تاريخ وحضارة هي الأندلس على عهد الأمويين أو بغداد على عهد العبّاسيين، والمغرب في وقت طارق بن زياد أو اليمن القديمة بحضارتها العريقة. ومعنى هذا بالنسبة إلينا أنّ الفضاء يتّجه إلى الشساعة ما أمكن حتّى لتختلط ضمنه حضارات عربية قديمة بوجود تاريخيّ معاصر وقضايا عربية حاضرة.

ولذلك فإنّ الفضاء يتّجه إلى الشساعة في الوقت الذي يتّجه فيه الزمن إلى العمق. بمعنى أنّ هذين المكوّنين الإبداعيين، أي الزمن والفضاء يسعيان لدى عبد الولي الشميري إلى أن يصبحا مطلقين ولا نهائيين حتّى لا حدّ لهما. أي أنّ الذات الإبداعية المتشبّعة بروحها القومية تنحو باستمرار لأن تصبح ذاتا مطلقة تتفاعل مع فضاء شاسع وزمن لا حدود له.

إنّها الذات في حال تشبّعها الراسخ بقوميتها وأصولها التاريخية العريقة، وقد حطّمت حدود الفضاء وحدود الزمن لتصبح ذاتا عربية صميمة تمارس حياتها في حال الصفاء التامّ مع

أصولها القديمة وقضاياها الوجودية والمصيرية، وكأنّها لا وجود لها إلاّ عبر هذا الصفاء.

وأكتب من دمي خَلَجاتِ قَلبي

وإنْ بلغَت بـي الـرّوح الـتراقي

ويوم أموت يا وطنـــي لتحيـا

ألـــذُّ إليَّ مـــن طيـــب العنـــاقِ

هوامش :

1- L'intuition de l'instant, p. 19.

2- محاضرات، ص. 103.

3- محاضرات، ص. 170.

4- Le langage, p. 56.

5- L'intuition de l'instant, p. 104.

6- قضايا الشعرية ص 105.

7- Essais de linguistique générale, p. 23.

8- انظر المختارات الشعرية وأجهزة ت - ص 136.

9- كتاب الموسيقى الكبير - ص 1090.

10- المختارات، ص 135 – 136.

11- أوتار، ص. 33.

12- المثقف العربي، عدد 33.

13- المثقف العربي، عدد 35.

خاتمة :
الذات الإبداعية المصدومة

إنّ حالة الصفاء التي تطمح إليها الذات الإبداعية عند عبد الولي الشميري هي حالة للطموح والتخيّل، في حين أنّ واقع هذه الذات واقع مخالف لما تصبو إليه من حالة الصفاء تلك. ومعنى ذلك أنّها ذات تعيش مفارقة حادّة بين تخيّلين شعريين اثنين يتصادمان داخلها :

أ. تخيّل للصفاء والطمأنينة.

ب. تخيّل للقلق الحادّ والمصير المأساوي.

ولذلك فإنّها تعاني من صدمة حادّة هي بؤرة انفعالها وتجربتها الإبداعية. تتحدّد هذه الصدمة في أنه لا خلاص للذات من مأساويتها ضمن واقع عربيّ متردّ، وطموحات قومية محبطة.

ماذا أقـــول لربّـــي حين يسألنـــي

إذا بعثت غدا في معشر العـربِ

وجئت أحملُ من أخبارهم قصصا

أبطالها كلّ أفّـاك وكـلّ غبـــي

إنّ حالة الصفاء والطمأنينة التي تسعى الذات إلى تحقّقهما عبر الفضاء الشاسع والزمن المطلق، حالة تواجهها صدمة الواقع العربيّ المتردّي الذي يعاني من الهزيمة الحضارية والتراجع التاريخيّ الرهيب. ولذلك فإنّ الذات تواجه ذلك بحالة السخط والقسوة والتعذيب النفسي الحادّ.

إنّنا مع عبد الولي الشمري ضمن تجربة جديدة مخالفة لما قد نظنّ من أنّ الشاعر يلقي اللائمة على القادة والزعماء والسياسيين، وإنّما الأمر يتعلّق لديه بهزيمة حضارية عامّة لا يمكن

للمثقف نفسه إلاّ أن يكون جزءا منها، إذ الكلّ مسؤول بشكل أو بآخر عن هذا التاريخ الجديد للإنسان العربيّ، حيث القوم كلّ القوم يتساوون في تحمّل مسؤولية التراجع التاريخي والهزيمة الحضارية :

ماذا أقول وقومي هؤلاء هــمُ

إذا أحاطَ حِماها مارجُ الغضــَب

وذلك ما يسفر عن محاولة تنكّر الذات الإبداعية لهذه الروح القومية التي تمزّقها وترسم معالم مأساويتها.

لمن أشكو العروبة في دمائي

ومن في الأرض يشهد ما ألاقي

إنّ الذات الإبداعية التي تسعى إلى التشبث بعوامل ومكوّنات روحها القومية الصميمة والصافية تصدم بواقع عربيّ يعاني من الإحباط والتردّي، واقع إذا ما قورن بالمجد العربيّ السالف يصبح عاملا قويّا وحادّا لاهتزاز الذات وتراجعها. وذلك لأنّ معطيات هذا الواقع تشكّل صدمة قويّة للذات، إذ

الهزيمة المستمرّة والمتوالية تشكّل عائقا واضحا ضدّ استرجاع المجد التليد والحضارة الغابرة.

إنّ هذه الذات تعاني من مأساوية عدم تحقّق حلمها، ثمّ تعاني من مفارقات متعدّدة يمكن أن نحدّدها فيما يلي :

أ. مفارقة الزمن التاريخي الذي يتحدّد في الماضي التليد والحاضر المتردّي.

ب. مفارقة الفضاء الحضاري المتمثّل في مراكز مزدهرة للحضارة العربية القديمة ومراكز مندحرة للحضارة العربية المهزومة في حاضرها.

ج. مفارقة الذات الحالمة بالمجد، والمتمزّقة ضمن واقع للهزيمة والتراجع.

فنستخلص في ضوء هذه المفارقات أنّ الذات الإبداعية ذات مصدومة ومأساوية.

يقول في قصيدته **رسالة** [13] :

يا قمّـة الزعـمـاء إني شاعـر

والشعر حـرٌّ مـا عـليه عتـابُ

إني أنـا صدّام أطـلق لحيتـي

حينا ووجهُ البـدر ليس يعـابُ

فعلام تأخذني العلوجُ بلحيتـي

أتخيفها الأضـراسُ والأنيـابُ ؟

وأنا المهيبُ ولو أكـونُ مقيـدا

فالليثُ من خلفِ الشباك يهـابُ

هلا ذكرتم كيف كنتُ معظمـا

والنهـرُ تحـت فخامتـي ينسـابُ

فتتوحّد الذات الإبداعية المأساوية بالذات السياسية التي تعاني من المصير نفسه.

إنّ قمّة هزيمة الذات تتمثّل في المصير المأساوي الذي صارت إليه القضية العربية حين هزيمة العراق ووقوع البطل التاريخي والزعيم العربي في أيدي أعدائه. وهو ما يمثّل قمّة السقوط العربي في أجلى صوره، سقوط مركز حضاريّ عريق يؤول إلى الخراب، وسقوط زعيم عربيّ مليء بالروح القومية، ثمّ صدمة الذات الإبداعية التي ستعاني من هذين السقوطين مصيرا مأساويا حادّا سيعود بها إلى قلق مضاعف وحالة وجودية مدمّرة.

إنّ النظام الدّلالي الذي تسفر عنه قصيدة **رسالة** نظام يعكس في صورة واضحة أنّ مأساة الذات نابعة من صراعها ضدّ الآخر. هذا الآخر الذي لن تنسجم معه إطلاقا، لأنّه يشكّل حاجزا تاريخيا حاضرا ضدّ تحقّق استعادة مجدها القديم. إنّ هذا الآخر يتمثّل بشكل واضح في إسرائيل : هزيمة 1948-1967 ، وفي أمريكا : سقوط بغداد وهزيمة حزب البعث.

جدول 9

العامل	الوحدة الدلالية الصغرى	السياق الخاص	القسم السياقي	الوحدة الدلالية الكبرى	النظام الدلالي
عامل فاعل	العراق	(أنا) الوطن	الذات	العراق + الذات	الذات Vs الآخر
عامل فاعل	العراقيّ	(أنا) الوطن	الذات	العراقي + الذات	الذات Vs الآخر

فنلاحظ :

أ. أن الذات هي الوطن القومي.

ب. أنّ هذا الوطن القومي هو العراق.

ج. أنّ الذات في صراع دائم مع الآخر.

ومعنى كلّ ذلك أنّ المصير المأساوي الذي تعاني منه الذات الإبداعية لدى عبد الولي الشميري، مصير نابع من عدم تحقّق الهوية القومية، وعدم استعادة المجد الذي يشكّل حلما وقضية وهاجسا لدى الذات، ثمّ سقوط مركز أساسيّ من مراكز هذه الهوية القومية. ولذلك فإنّه لا خلاص للذات من هذه المأساة إلاّ بالبحث المستمرّ عن فضاء جديد علّه يرضي هذه الروح القومية الحادّة لديها.

إنّي شربت الكأس سمّا ناقعا

لتدار عند شفاهكم أكواب

فهرس